مدار الحكايات

مقالات عن روايات عربية

د. لنا عبد الرحمن

الكتاب : مدار الحكايات .. مقالات عن روايات عربية

الكاتبة : د. لنا عبد الرحمن

الطبعة : ٢٠١٧

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

عبدالرحمن، لنا

مدار الحكايات مقالات عن روايات عربية – د. لنا عبد الرحمن – الجيزة – وكالة الصحافة العربية، ٢٠١٦

.. ص ، .. سم .

تدمك : ٨- ٢٥٧ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ. العنوان **رقم الإيداع / ١٧٩٩٥ / ٢٠١٦**

مدار الحكايات

مقالات عن روايات عربية





مقدمة

على مـدار السـنوات الماضـية، انشـغلت فـي قـراءة الروايـات العربيـة، لـيس بحكـم تخصصـي فـي دراسـة الأدب وحسـب، بـل لأنـي أحـب قـراءة الروايـة، وأحـب تتبع مساراتها، خاصة وأنه حسب ظني أن الرواية العربيـة في السنوات الأخيرة شهدت طفرات كبيرة، من جانب التنوع في الموضوعات والأساليب الكتابية.

أصبح عـدد الروايـات المعروضـة فـي السـوق أكثـر بكثيـر مـن قـدرتنا علـى الإحاطـة بهـا كلهـا، لـذا لـم تعـد يسـيرة مهمـة الناقـد أو القـارئ الحصـيف المهـتم بالروايـة، لأن الكـم الصـادر مـن الأعمـال الإبداعية الروائية يتجاوز عدد المهتمين بالنقد بل والمهتمين بالرواية أيضـا، ربمـا هـذا فـي جانـب منـه يـدعو إلـى التفـاؤل، لأن الشـائع عـن انشغالات الذهن العربي الجماهيري بأنها لا تـذهب للقـراءة، بقـدر مـا تـذهب إلـى نـواح ترفيهيـة أخـرى لا تـؤدي لأي نـوع مـن الـوعي، بـل تساعد الذهن على مزيد من البلادة والانغلاق في محيط الضيق.

وفي العودة إلى المقولة التي تحتفي بالرواية وتعتبرها فن العصر الحديث، فهذا يبدو منطقيا جدا على المستوى العملي والتطبيقي، لأن العديد من الروايات تقدم المعرفة إلى جانب الحكاية التي تنشغل في تقديمها، ربما ليست هذه البؤرة المهمة بالنسبة للقارئ الواسع المعرفة، لكنها تشكل جانبا لدى بعض القراء الذين يرغبون في معرفة التاريخ مثلا عن طريق الحكايا، أو في اكتساب معرفة ما إذا كانت من خلال النص الأدبي، خاصة وأننا نجد في العديد من الروايات حضورا فنيا، للموسيقى، للرسم، للسينما، للدراما، للمسرح، نجد قصصا من التاريخ، كما نجد وقائع معاصرة لقد تمكنت الرواية من استيعاب الفنون والاستفادة منها، ربما من هنا يكمن السر في استمرارها بالحضور بقوة وسط أنواع أدبية أخرى.

وإلى جانب ما سبق فقد ضاعف حضور الجوائز الخاصة بالرواية من رغبة الكتاب في إصدار رواياتهم، ومن إقبال الجمهور العادي على قراءة روايات نالت جائزة ما، أو وصلت إلى القوائم الطويلة أو القصيرة قي إحدى الجوائز، هذه حقيقة لا تبدو موضع جدل في الساحة الأدبية، لكن في الوقت عينه لا يمكن القول إن جميع الأعمال الروائية التي وصلت لجائزة ما أنها تحظى بقراءات دقيقة لها، لتحديد مواطن قوتها وضعفها كما هو منوط بالدور الذي ينبغي للناقد أن يقوم به، بل على العكس ثمة روايات جيدة ومتوسطة

وضعيفة القيمة الأدبية لا نجد عنها أي مقال نقدي، ولا حتى مقال في صحيفة ورقية أو إلكترونية. ولعل الروائي الذي يتمتع بحسن الطالع هو ذاك الذي يتمكن عبر نص جيد من إيصال كتبه إلى النقاد المتخصصين والقراء العاديين في خضم هذا السيل المتدفق من الروايات.

إن النظرية القائلة بموت الناقد الأدبي، قامت على فكرة مجازية تركز على غياب الناقد مفسحا مجاله للقارئ، مع شيوع وسائل الاتصال الحديثة، وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي، ومن قبلها المدونات، ظهر قراء غير متخصصين في الأدب لكنهم يعملون على تقديم آرائهم الانطباعية حول عمل أدبي ما، يكفي التجول عبر الشبكة العنكبوتية لاكتشاف أن وجهات النظر التحليلية الشخصية تنتشر بشكل كبير وتساهم بشكل أو بآخر في انتشار هذا العمل، أو ذاك، بل وصوله إلى قائمة أكثر الكتب مبيعا، ولعل المذهل في الأمر، أن الكتب التي تصل إلى أعلى المبيعات في الشارع، ويصدر منها عدة طبعات تغيب بشكل شبه تام عن الساحة النقدية. من هنا يبدو لي أن ثمة بون شاسع بين القراءات الجماهيرية للرواية، والكتابات النقدية، حيث يفر القارئ غير المتخصص عند سماعه أي مصطلح نقدي يبدو الغرض منه تشريح الرواية، وتحليلها من وجهة نظر معرفية، فما يوفره الناقد من تحليل لأي عمل أدبي يساعد على تقديم رؤية عميقة تُمكن الراغب في القراءة من

الاسترشاد بوجهة نظر متخصصة تسهل عليه الاقتراب من الروايات الجادة من دون التريب من عدم قدرته على التلقي، فالقراءة النقدية للعمل الأدبي تركز على تقديم جوانبه الفكرية وتحليل النص ودلالاته أكثر من عرض الحكاية ومقصدها فقط.

لكل هذه الأسباب يتضمن هذا الكتاب قراءات متنوعة في الرواية العربية قمت باختيارها من عدة مقالات كتبتها خلال السنوات الماضية، لم يكن الغرض منها كتابة نقدية موجهة لقارئ الأدب المتخصص فقط، بقدر ما أردت من خلال هذه القراءات تقديم قراءة ثقافية فنية وكشف القيمة الجمالية للأعمال الروائية المتناولة، إلى جانب نقد الخلل البنائي القائم على الصنعة أو الافتعال، والتوجه إلى قارئ وقع في غرام الرواية، وجذبه الدوران في مدار حكاياتها، وبريقها الساحر.

د. لنا عبد الرحمن

"عواطف وزوارها" للحبيب السالمي.. السهولة والامتناع



شبكة من العلاقات الإنسانية المتداخلة ينسجها الكاتب التونسي الحبيب السالمي في روايته "عواطف وزوارها" الصادرة عن دار الآداب "بيروت".
يواجه الكاتب طبيعة العلاقة مع الآخر من وجوه عدة تبادلية في الغالب، بين امرأة ورجل، أو بين رجل ورجل، بين الشرق والغرب، وبين الكيان العربي المشرقي وبلدان المغرب العربي.

مجموعة كيانات تجتمع وتتواجه في بقعة واحدة، في هويات ذكورية وأنثوية تتحدى ذاتها والآخر عبر النص الذي ينضح بروح السخرية المرة، حتى في أكثر المواقف تأزما تظل روح الفكاهة حاضرة.

البطل السارد الذي يتولى مهمة السرد منذ البداية وحتى النهاية يدعى "المنصف"، وهو أستاذ في مدرسة ثانوية، ترك بلده تونس ليستقر في فرنسا، بعد أن تزوج من امرأة فرنسية تدعى "بياتريس"، وأنجب منها "سونيا" شابة مراهقة تواجه أباها بأسئلتها عن الجذور والهوية وعن أصدقائه العرب. أما عواطف التي يشغل اسمها عنوان الرواية فهي عشيقته السرية التي تتمحور حولها سائر العلاقات، خاصة أن المكان

الأصغر للأحداث هو شقة "عواطف"، في مقابل مدينة باريس التي تشمل الدائرة الكبرى للمكان، مدينة النور والنار التي يتقاطع فيها مصائر الأبطال جميعا: مريم، رياض، إدريس، بوعلام، المنصف، عواطف وابنتها لبنى، وكلبها فارو.

ورغم أن عنوان الرواية الذي يكشف من البداية أن عواطف هي بؤرة الحدث إلا أن "زوار عواطف" الذين يشكلون الجزء الثاني من العنوان يشغلون مساحة هامة من السرد، وإن بدت الأحداث كلها مروية من وجهة نظر البطل الراوي "المنصف" مع استمرار حضور "الأنا"، بحيث لا يتداخل مع صوت الراوي أي أصوات أخرى تتبادل معه عملية السرد، كما نجد في بعض الروايات، مما منح الرواية إيقاعا واحدا، لكن الكاتب تمكن من المحافظة على زخم الأحداث، بحيث أبعد عن القارئ تسلل أي نوع من الرتابة في السرد، بسبب الانتقال إلى أكثر من محور عبر السرد، والتنقل بين الماضي والحاضر للأبطال، بين تونس الماضي، وباريس الحاضر، بين نقاشات سياسية جدلية بين الأبطال لا تلبث أن تنتهي حدتها مع انتهاء الجلسة.

تتكون الرواية من خمسة وثلاثين فصلا، في ٢٨٨ صفحة، تبدأ الأحداث في الفصل الأول المعنون بـ"أكره كلب عواطف"، هذه البداية البسيطة ظاهرا تبدو تلقائية مع نص يتشكل عماره على سلسلة من المفارقات السلسة البعيدة عن الافتعال، بحيث يتمكن الراوي من جمع ما لا يجمع، إلا أن هذا يتم بسلاسة تُبعد النص عن التكلف. يتعرف القارئ منذ الصفحات الأولى على طبيعة العلاقة بين المنصف وعواطف وهي سيدة مصرية، غير جميلة، أميل إلى القباحة والسمنة، كما يصفها

الراوي، إلا أنها في الوقت عينه قادرة على اجتذابه وإثارته ليقيم معها علاقة شبه دائمة، فهو يلتقي بها في شقتها الباريسية، حيث تقيم مع ابنتها لبنى التي تبلغ السادسة من عمرها، وتعاني عواطف باستمرار من غزوات طليقها الجزائري الذي أصابه الجنون حين عرف أنها تقيم علاقة مع رجل تونسي، وهددها بأن "يذبحه"، لكن هذه التهديدات لا تمنع "المنصف" من استمرار تردده على بيت عشيقته، ولا تمنعه أيضا من أن يُعرفها إلى صديقته مريم، عشيقته السابقة، التي لم يعد يربطه بها غير صداقة وطيدة، مريم المرأة التونسية المطلقة، الجميلة، النحيفة، التي لا تتشابه في شيء مع عواطف، ولا تلبث أن تتشكل علاقة ألفة بين الأبطال الثلاثة: المنصف، عواطف، ومريم، وتكتمل هذه العلاقة مع دخول رياض الفلسطيني المثقف الذي تلتقي به مريم في الشركة السياحية التي تعمل بها.

يقدم الحبيب السالمي في روايته عبر شخصية رياض نموذج فلسطيني غير مألوف، فهو مثقف متحرر، لا يتحدث عن البطولات الوهمية، وغير مشغول بالقضية الفلسطينية بالشكل المتعارف عليه، وفوق ذلك هو مثلي الجنس، يرتبط بعلاقة مع صديقه المغربي إدريس. في هذا العالم غير النمطي الذي يشكله السالمي وسط شبكة من العلاقات العربية المتباينة في طرافتها، يلتقي الأبطال، ويصطدمون، وتظهر خلافاتهم، ونقاط تقاطعهم الإنسانية التي لا تُفرق بينهم بغض النظر عن المكان الذي جاءوا منه؛فالعلاقة مع الوطن، وهاجس الانتماء، في مقابل الهجرة الأبدية تحضر في التفاصيل الصغيرة الخبيئة في النص،

ليس هناك حديث صاخب وحوارات شائكة حول هذا الأمر بقدر ما يمكن ملاحظته في التقاطعات المرتبكة في حيوات الأبطال.

في أحد المشاهد يتمكن البطل من جمع زوجته بياتريس، وعشيقته عواطف، وعشيقته السابقة، مريم، لقاء عبثي ينجح السالمي في تحويله لحدث شائك في مسار السرد، إذ يكشف عبر هذا اللقاء تداخل المشاعر الإنسانية نحو الزوجة الوفية، التي يخامر البطل ندما لأنه يخدعها، أما العشيقة عواطف فثمة غيرة تحركها من وجود الزوجة، غيرة تدفعها للرقص حتى التعب. يقول: "لم يحدث أن اشتهيت عواطف مثلما اشتهيتها في ذلك اليوم، لا أدري لماذا استيقظت من النوم وفي ذهني رقصتها المثيرة في شقة رياض" ص ١٩٦.

وإلى جانب تحليل الراوي لطبيعة المرأة العربية حين يعتبر أنها أكثر جرأة مما "كان يظن"، ثمة تحليلات نفسية أخرى يقدمها حول العلاقة المثلية من خلال تحليله للعلاقة بين رياض وإدريس، فكما فعل في جمع الزوجة والعشيقة خلال سهرة الأصدقاء، يجد البطل نفسه مدعوا إلى سهرة في مقهى للمثليين، يصف المشهد بكثير من الفكاهة، لحظة اكتشافه أن كل رواد المقهى هم من الذكور ولا توجد نساء سوى عواطف ومريم، اللتان تجلسان إلى طاولته هو ورياض وإدريس. هكذا تتكون الصورة الباعثة على السخرية الموجعة، رياض وإدريس مثليين، في مواجهة المنصف الذي يرتبط بعلاقة جسدية مع عواطف، مما يستدعي في داخله تساؤلات عن مدى وجود ميول مثلية في داخله.

لكـن الإرباكـات النفسـية التـي تطرحهـا العلاقـات المفتوحـة، والشائكة لا يقدمها السالمي بأسلوب متوتر، بل إن الميزة الرئيسية في الرواية، هو طرح أمور معقدة نفسيا واجتماعيا، بطرق سردية في غاية المتعة والاسترسال، كما نجد مثلا في معالجته لشخصية "بوعلام" طليق عواطف، ومطارداته لعشاقها، ثم تعاطف البطل السارد معه، بيد أن هذه الكتابة البسيطة والساخرة يسير معها بالتوازي خيط آخر من السرد يكشف عن المعاناة الباطنية للأبطال، بوعلام مثلا يهاجر إلى فرنسا بعد أن يقتل الإسلاميون أخاه، ويهددوه بالذبح، مريم المرأة المستقلة التي تتظاهر بالقوة، تعاني من تهديدات ابنها كريم، ومطالبته لها بأن تتوقف عن علاقتها مع حبيبها الفرنسي لأنها في الشريعة تقع ضمن إطار الزنى. أما البطل السارد المنصف فنجد أخته مشغولة بحفر قبر له في بلده، كي يُدفن فيه بعد موته، وعلى الرغم من استنكاره للأمر في البداية إلا أنه سرعان ما يرضخ لطلب الأخت ويتواطأ معها بفكرة إيجاد قبر مستقبلي.

العلاقة بين الأبطال الخمسة الذين صاروا أصحابا، يترددون على شقة عواطف، لا تلبث أن تنتهي بتقارب عاطفي بين عواطف وإدريس، وقرارهما الزواج، إدريس في ختام الرواية يكشف أن المثلية في حياته ليست إلا تجربة عابرة، وأن الميل للنساء عاد إليه بعد اللقاء مع عواطف.

يُنهي الراوي حكايته من النقطة التي بدأها فيها، العلاقة مع الكلب فارو، وإذا كانت الجملة الأولى في الرواية التي يصف فيها

الكلب تقول "أكرهه كرهاً شديدا"، فإن الجملة الأخيرة بعد كل الأحداث التي تقع وبعد هجران عواطف له تصف علاقته بكلب عواطف قائلا: "عندما توقفت عن مداعبته فتح عينيه ورفع رأسه كأنه يحثني على العودة إلى مداعبته. عندئذ أمسكت برأسه. وبدافع قوي انحنيت عليه ورحت أقبل خطمه البارد". وكما لو أنه بهذه النهاية، ثمة مشاركة في افتقاد عواطف بين الراوي والكلب. تمزج السالمي الدهشة مع الخيبة مع الدعابة، مما يجعل من أسلوب الكتابة عنده أكثر ما ينطبق عليه عبارة "السهل الممتنع"، وإن كانت كتابات السالمي عموما تتحلى بهذه الميزة، كما في رواياته السابقة مثل: "روائح ماري كلير" و"نساء البساتين"، فإن "عواطف وزوارها" قادرة أيضا على اجتذاب القارئ والاحتفاظ به حتى النهاية؛ من خلال معادلة السرد السلس المترافق مع الكشف البطيء عن خبايا النفس الإنسانية من أي مكان أتت، من شرق أو غرب، مؤكدا أن ثمة تقاطعات أكيدة تؤدي لولادة علاقات جديدة، غير مكترثة بالشرق أو الغرب .

- عواطف وزوارها، الحبيب السالمي، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٣

"غراميات شارع الأعشى".. الوجه العاري للحياة

يمكن أن ندلف إلى عالم رواية "غراميات شارع الأعشى" للكاتبة السعودية بدرية البشر، عبر وجهة نظر البطلة الساردة عزيزة التي تصف رؤيتها للحياة بقولها:

" الأفلام مثل الحياة لها وجهان، مثل كريمة مختار، مرة محتشمة، ومرة عارية، لهذا رحت أفتش دائماً عن وجه الحياة العاري".

هذه المقولة تنطبق على حكاية عزيزة في رحلتها من "شارع الأعشى" حيث براءة الحكايات، إلى اكتشاف عوالم جديدة يغلب عليها انكسار الأحلام. يأتي اسم الشارع من اسم الشاعر الجاهلي ميمون ابن قيس الملقب "بالأعشى" الذي سُميت الحارة باسمه، تصف عزيزة الحارة بأنها لا تطل على نهر أو شاطئ بل على بيوت طين الجبس الأبيض المتقاربة، حيث أسطح البيوت تعج بالحكايات التي تنساب في فضاء النص، لتشكل غراميات مكتومة لأرواح حبيسة لا يمكن أن تُعبر عن ذاتها بطلاقة بسبب أسوار من العادات والتقاليد؛ التي تكبل المرأة والرجل، بحيث يصير كلاهما رقيباً على الآخر، ومساهماً في وأد أحلامه.

من هنا تبدو جميع قصص الحب في شارع الأعشى، قيد النهايات الحزينة، لا تكتمل إلا في حال تحليقها خارج السرب ورغم هذا سيقف الندم حاجزاً يُبعد السعادة، وتظل كلمة "غراميات" الواردة في عنوان الرواية محصورة ضمن إطار الأمنيات المشتهاة، أكثر منها حالات عاطفية متحققة، كما في حكاية مزنة البدوية وزواجها من رياض الفلسطيني، حيث لا يترك الندم القادم من وطئة التقاليد مزنة تعيش حياتها بسعادة، بل إنها تحس بعذاب الضمير لأنها تزوجت رغماً عن إرادة أسرتها.

يتقاطع اسم شارع الأعشى، وما في حكاية الشاعر من ضعف البصر– أو أن الأعشى تحديداً هو الذي لا يرى ليلاً– مع حكاية عزيزة التي تفقد بصرها فجأة، ولمدة أسبوعين، تصف إحساسها بأنها باتت تحس بما يشعر به "عم مقيرن" الأعمى الذي يسكن في الشارع. هذا الحدث يبدو مسوغاً لتشكل رؤية جديدة للعالم في داخل عزيزة تبدأ من الأصوات، حيث تصبح الأصوات مجال اكتشاف بالنسبة لها، وكأنها تسمع أصوات جميع من حولها لأول مرة. تقول: "حتى النميمة صوتها مختلف، أصغي إليها، فأسمع صوت الشر فيها، مثل صوت ساحر، فتنتشر في الفضاء وتطلق رائحة كريهة"، أو: "وضحى يشبه صوتها ليلاً ساكناً". وكأن البصيرة هنا تقود عزيزة لمعرفة كوامن النفوس أكثر من البصر الذي يرى الأشخاص والأشياء من الخارج، من دون أن يحمل تأويلات لها.

يعود زمن الرواية إلى نهاية حقبة السبعينيات، ويكون ما يقوم به الرئيس السادات متصدراً نشرات الأخبار: فلسطين، ومعاهدة السلام مع إسرائيل، ثم حضور الثقافة المصرية من مختلف الاتجاهات، عبر الأفلام والمسلسلات، وعبر السفر إلى مصر للتحصيل العلمي، تقول: "في حارتنا لا يذهب أحد إلى الجامعة، سوى أخي إبراهيم الذي يدرس في مصر".

في عائلة عزيزة الأم ربة بيت بسيطة، لا تميز بين صوت نجاة الصغيرة وفيروز إلا من خلال محبة بناتها للمطربات، والأب يفرح لأنه رُزق بأربع بنات على خلاف النظرة الذكورية التقليدية لإنجاب البنات، ثمة سقف من الحرية في بيت "عزيزة"، حيث أختها عواطف تعتبر أن "الحب مش حرام" والبيت جميعه يستيقظ على صوت إذاعة لندن، وغناء فيروز، والأب لم يُسمِ بناته أسماء دينية بل سماهن "عواطف، وعزيزة، عفاف، وعلياء"، يعزز هذه الفكرة المشهد الأخير في الرواية حين يقف الأب إلى جوار عزيزة، حين تقرر الانفصال عن زوجها.

تروي عزيزة حكايات شارعها، وتكشف عن خبايا نفوس عائلتها وجيرانها، أختها عواطف تحب سعد وتحلم بالزواج والإنجاب، سعد يحب عواطف وينتظر خروجها صباحاً للمدرسة كي يتخيل وجهها تحت الخمار الأسود ولا يمكنه رؤية ضحكتها، لكن سعد يتحول إلى متشدد دينياً وروريداً رويداً، ينزلق إلى طريق الإرهاب، هكذا تفشل قصة الحب بين عواطف وسعد، لأن الشاب الرقيق الذي كان يضع الأغنيات في سيارة البيك أب ليوصل الرسائل لمحبوبته، سيطلب منها بعد وقت أن

تتوقف عن سماع الأغاني لأنها رجس من عمل الشيطان. هكذا ترصد الكاتبة عبر شخصية سعد بداية نشوء موجة الإرهاب، ثم كيف تتصاعد هذه الموجة، وما أن نصل لنهاية الرواية حتى نلاحظ تغيرات تكاد أن تكون طالت جميع الأفراد.

يحضر أثر التحول من البداوة إلى المدنية أيضاً مع ظهور وضحى وأولادها في شارع الأعشى. وضحى التي ستتحول إلى سيدة سوق الحريم بعد عشر سنين، أما أولادها الذين سيتربون في المدينة، فسوف يظهر التحول في سلوكياتهم أيضاً، لأن أبناء الصحاري متقشفون، فيما أبناء المدن متساهلون ويبحثون عن مكان لهم في المدينة.

تبدو شخصية وضحى البدوية من أكثر الشخصيات المرسومة بدقة، من الجانب الشكلي والنفسي، وتمثل القيم البدوية الأصيلة على مستوى العادات والتقاليد. هناك أيضاً شخصية أم جزاع، التي تعمل في السوق ولا شيء يطربها مثل الشعر المغنى، وتساهم في ترتيب زيجات، لأنها تفهم معادن النساء والرجال جيداً، وتقوم بتسليف النقود للمحتاجين بفوائد مؤجلة مما جعل البعض يقول أن هذا هو الربا الحرام، تظهر مع أم جزاع عطوة التي تلازمها كأنها ابنتها، ولا أحد يعرف من أين أتت عطوة. ومن خلال هذه الشخصيات النسائية الثلاث (وضحى- أم جزاع- وعطوة) يحضر التعاطف الإنساني في الرواية، مثل إضاءات شفيفة تثري النص، وتمنحه بُعداً إنسانياً ينتصر للضعفاء وللقيم النبيلة.

يكشف النص من خلال شارع الأعشى عن النقلات الحضارية في المجتمع السعودي، عبر التلفزيون الملون، وجهاز التكيف، والفيديو، والمصعد، والتليفون، ومع تبدلات الحياة الحديثة تطرأ تغيرات على حارة الأعشى أيضاً، يهرب الحب من الأسطح، بل يكاد أن يتلاشى، لنقرأ: "في الشتاء أصبحت الحياة في الحارة، أكثر هدوءاً، والسطوح بدون فتيات، وبدون حب" أو تقول: "لم يعد هناك سطح، فصار هنا هاتف أمسى بديلاً عن السطح". لكن هذه التحولات الاجتماعية غيرت من وسائل الحب، لكنها لم تغير من النتائج المترتبة على تغير في الوسائل. تقع عزيزة في غرام الطبيب المصري أحمد الذي أشرف على علاج عينيها وتخفق قصتها معه بسبب أسوار التقاليد، إذ رغم انتقال أسرة عزيزة للحياة في قصر، وتركهم لشارع الأعشى، إلا أن لا شيء يتبدل في المفهوم الاجتماعي للعادات والتقاليد التي تمنع عن الرجال الزواج من امرأة من غير بلده لذا يتخلى إبراهيم أخو عزيزة عن حبيبته المصرية التي تعرّف إليها خلال دراسته في القاهرة، كما تُهدد المرأة بالذبح إن أقدمت على اختيار رجل غريب. هكذا تفشل علاقة الحب أيضاً بين أحمد وعزيزة، وتختار عزيزة الفرار إلى أبو فهد الذي يقارب أباها في العمر، تتزوجه، كي تحصل على جواز سفر، ثم تدرك فداحة فعلتها لحظة أن تبقى معه وحيدة، فتقرر العودة إلى أسرتها.

تركت الكاتبة عبر هذا الاختيار الذي تقوم به عزيزة في اللحظات الأخيرة بصيص أمل مفتوح في عدم استسلام البطلة كليةً للعادات المفروضة. لكن رغم هذا تظل الأحلام المنكسرة على مدار النص أكثر

حضوراً وتأثيراً على سيرورة حياة الأبطال، فالنسق الاجتماعي الطاغي والذي يحتكم الجميع لأعرافه أكثر قوة من الاختيارات الفردية .

– غراميات شارع الأعشى، بدرية البشر، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٤

"طائر أزرق نادر يحلق معي".. رواية متعددة الأصوات

يمكن القول إن فكرة الحرية ونقيضها السجن يشكلان معا المحور الأساسي لرواية "طائر أزرق نادر يحلق معي" للكاتب المغربي يوسف فاضل التي وصلت للقائمة القصيرة في جائزة البوكر عام ٢٠١٣، والتي أصدرتها دار الآداب اللبنانية .

يتناول فاضل عالم السجن والمعتقلات السياسية في المغرب في حقبة السبعينيات، وحتى التسعينيات، تحديدا سجن "تزممارت"، وقد سبق لكتاب مغاربة أن كتبوا في هذا الموضوع، كما في رواية "العتمة الباهرة" للطاهر بن جلون، وفي "تزممارت: الزنزانة رقم ١٠" لأحمد المرزوقي، وفي مذكرات محمد الرايس" من الصخيرات إلى تزممارت – تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم"، وأيضا في مذكرات مليكة أو فقير في كتابها "السجينة".

وبين مجموعة هذه المؤلفات التي تتناول الفكرة ذاتها، جاءت رواية يوسف فاضل لتسرد الأحداث من وجهات نظر متعددة أبرزها عزيز البطل السجين، وزوجته زينة التي تعاني وضعا عائليا مفككا وتعمل في بار، تتزوج من عزيز وتفترق عنه بعد زواجهما بيوم واحد بسبب دخوله

السجن. إذن هناك رؤية زينة للأحداث التي تبدأ معها الرواية مؤرخة في ٢١ أيار ١٩٩٠، لتحكي عن وجودها في البار، وعن أختها ختيمة، وعن مدام جانو صاحبة البار التي ماتت تاركة البار لختيمة أخت زينة؛ والأهم عن عزيز حبيبها الغائب والذي لا تعرف له مكانا وتستمر في انتظاره والبحث عنه حتى نهاية الرواية لنقرأ: "كنت أعتقد أنني نسيت، انكسرت، وعقلت، وهدأت وأن فكرة البحث عنه من جديد خمدت وتوارت وانطفأت. مضت أربع سنوات لم أغادر فيها بار اللقلاق والبيت الذي أعرفه...أنا الآن في الرابعة والثلاثين، وسأستمر إلى الستين أو السبعين وما فوق، فكرتي أنني سأعثر عليه في النهاية، أحب أن أرى نفسي من هذه الزاوية.. منتصرة في يوم من الأيام" ص ١٢.

اختار الكاتب أن تدور أحداث الرواية في يوم واحد، عبر استخدام تقنيات سرد متنوعة تتضمن السرد الدائري والفلاش باك، لكن نجد أن الأحداث تغطي زمن غياب عزيز عن زينة وسجنه ٢٠ عاما، إلى جانب زمن بحثه عنها، وبحثها عنه بعد خروجه من السجن الذي يمتد لسنوات.

يعمل عزيز طيارا في القاعدة الجوية العسكرية ويتم اعتقاله نتيجة اتهامه بالمشاركة، في محاولة الانقلاب الفاشلة على الملك الحسن عام ١٩٧٢. تفترق زينه عن عزيز أكثر من عشرين عاما، لتلتقي به بعد كل هذه السنوات، وكما لو أن الكاتب أراد من خلال هذا الحدث التأكيد على قدرة الحب والوفاء الحقيقي على منح الأمل لبدايات جديدة.

تأتي رواية عزيز تحت عنوان "مضى وقت كنت أتسلى فيه"، منذ السطور الأولى في سرد عزيز يحضر جو السجن عبر وصف المكان وما فيه من صراصير وعناكب، وفئران، وكيف تتشكل العلاقة مع الكائنات الحية تلك لتنحو في مسار فلسفي في رؤية البطل لعالمه الداخلي والخارجي، عبر تفسير سلوك كائنات تحركها غريزة الحياة فقط مثله هو أيضا، يعيش متشبثا بحياته رغم السجن والعذاب، هذا المنحى الفلسفي يحضر أيضا في توقف عزيز أمام مدلولات أحلامه، وعلاقته مع الله، وموقفه من الصلاة والإيمان؛ ووسط السجن والوحدة، والشك والإيمان والخوف يتخلق الهذيان، كنتيجة طبيعية لوجود مسجون خائف، ومحاصر بالفئران الجائعة التي تعض إصبع قدمه بسبب الجوع. لنقرأ: "أما عضة الفأر فالجوع هو السبب. كنت قد انصرفت عن التفكير في الأكل منذ مدة. كما انصرفت الفئران والحيوانات المؤذية الأخرى عن الأمل في العثور على قطعة خبز يابس بين ركامات نجاستي المتراكمة. حتى اللحظة التي أحسست فيها بعضة الفأر وهو يقضم إصبعي"."ص ٢٤"

لا تدور أحداث الرواية فقط على لسان عزيز وزينة، بل هناك رواة آخرون اختار فاضل أن يدمج سردهم مع الحكاية الرئيسية للإضاءة على محاور مختلفة من الحبكة ألا وهي قضية سجن النظام لمعارضيه، وآلية تعامله معهم، حيث إن لكل راو رؤية معينة يسلط الضوء عليها مما يكشف خلفيته الاجتماعية والفكرية والثقافية، كما نجد في: "رواية بابا علي" و"رواية بنغازي" و"رواية ختيمة"، والأغرب "رواية هندة" وفي هذا

الجزء يستنطق الكاتب كلبة تسرد رؤيتها للسجن في فصل بعنوان "الظلام منعني من مغادرة القصبة". يستخدم الكاتب التقطيع السردي في روايات الأبطال فلا يقدم سرد كل بطل في جزء متصل، بل عبر سرد دائري مقسم إلى فصول صغيرة تتبدل فيه الأدوار، وتقدم رؤى متعددة للأحداث – بتقنية الفلاش باك – خاصة فيما يتعلق بحكاية الحب بين زينة وعزيز.

ولعل أكثر الفصول الإنسانية والمعبرة عن الفقد، والتي تضج بالأمل والتشبث بالحياة في ذات الوقت في سرد زينة الذي بدا حميميا، ودفاقا بالعاطفة والحب، في لغة سلسة ومعبرة وقادرة على التعبير عن الحالة بدقة من دون بكائيات مبالغ بها، لكن في المقابل ثمة ملاحظة تتعلق بالمستوى اللغوي للأبطال ككل وغياب التباين أسلوبيا في مستواهم اللغوي، حيث يحضر الفرق مضمونا على صعيد الحكاية فقط، فلا يوجد مستويات مختلفة في اللغة، حتى حين اختار السرد على لسان الكلبة هندة لا نجد توظيفا مبررا لهذا الاختيار، بل تماهيا مع الحالة العامة للرواية لنقرأ ما تقوله هندة: "ولكني لا أرغب في الموت هنا ودفني في حفرة موبوءة ورشي بالجير كالمئات من الجثث التي رأيت. رغم سني المتقدمة مازلت طامعة في حياة أكثر بهجة، في أولاد، ولم لا إذا وجدت كلبا متفهما وهذا أمر غريب" ص٢٣٣.

أما دلالة عنوان "طائر أزرق نادر يحلق معي" فيأتي محملا برؤية فلسفية للعلاقة مع حالة الطيران، وفكرة التحليق خارج الحدود الذاتية، حيث لكل شخص أحلامه وخيالاته التي تساعده على الابتعاد عن الواقع

الأرضي الثقيل، حتى وإن كان مسجونا خلف القضبان، فإن السجن لن يمنعه من الحلم والأمل خاصة في اختيار اللون الأزرق لوصف الطائر الذي يتحاور معه عزيز في السجن، إلى جانب دلالة أخرى في مهنة عزيز كطيار، وفي عشقه للطيران، وما في هذا العشق من تماه مع فكرة الحرية، من هنا نجد في أكثر من موضع عبارات عن العلاقة مع الطيور، عن رؤية عزيز لها، وتحليله لحركاتها، لنقرأ: "تسلل تحت سقف القصدير وراح يبني عشه على أحد الأعمدة الخشبية التي تسند سقف الطين. هذا الطائر ملأ المكان بتساؤلات لم تكن. وبجو جديد" ص ٢٠٩.

وإذا كان ثمة ملاحظة بشأن الرواية هو الحاجة لمزيد من الاسترسال والتأمل بمدلول العلاقة مع الطيران، سواء المادي أو المعنوي، بحيث يتجاوز حضور فكرة محورية تحضر في عنوان الرواية أكثر من ومضات تصف الحالة وتحضر في سرد عزيز عبر صفحات متباعدة في الرواية .

– طائر أزرق نادر يحلق معي، يوسف فاضل، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٣



"ن" التصوف رغبة في التواصل.. أبعد من العالم الملموس

تتمحور رواية "ن" للكاتبة المصرية سحر الموجي حول أربع شخصيات رئيسية تحرص الكاتبة على بناء عملها ضمن شقين أولهما: التراث الفرعوني الذي تبدأ فيه نصها مع "حتحور" آلهة الفن والرقص والحب، أما الشق الآخر فيدور حول فكرة التصوف المطلق، حيث تسعى الكاتبة للوصول بأبطالها إلى محور مشترك هو العالم الداخلي أو بعبارة أدق تحقيق قدر من الوعي الذاتي بقدراتهم الجوانية. التنقيب عنها والوصول إلى مناطق معتمة في الذات عبر التأمل والعزلة، حيث هذه الطقوس تكون جزءا من السعي الروحاني، وأيضا وسيلة من وسائل التصوف، لكن الكاتبة لا تقصد بالتصوف المفهوم العام له وإن كانت لا تخفي تأثرها بالمتصوف عمر بن الفارض إلا أنها وضحت مفهومها الخاص للصوفية في حوار لها في جريدة الشرق الأوسط، قالت:

"هذا البعد الصوفي موجود طوال الوقت في حياتنا سواء أحسسنا به أم لا، أدركناه أم لم ندركه. في مجموعتي "فضيلة الاستغناء" مثلا هناك طيلة الوقت الصراع مع النفس في نفس الوقت الذي تظهر

فيه قاعدة الاستغناء وهي ألا تطلب، وهي قاعدة صوفية أصلا، ولها ما يوازيها في الصوفية الإسلامية وإن كانت أقرب لتصوراتي عن الحياة، وعن السعادة، التي أرى أنها تكمن في ألا تتوقع ما ستأتيك به الحياة، والاستغناء تصور حقيقي للسعادة، أن تستطيع أن تصل للحظة نشوة حقيقية صوفية، وأنت وحيد تماما لمجرد أنك تجلس وتنظر إلى القمر، وتشعر بتوحد ذاتك معه، بأنكما أصبحتما شخصا واحدا، وليس اثنين، وهذا في حد ذاته بعد روحي للرحلة التي هي الحياة، لأن الحياة في تصوري ليست هي الإنجاز على مستوى العمل المادي، بل هي الإنجاز على مستوى الروح، أعني بالتصوف كل متصوفين العالم وليس المسلمين فقط، والبعد الصوفي هو الرغبة في فهم شيء أبعد قليلاً من حدود العالم المادي أو الرغبة في التواصل مع هذا الوجود الذي هو أبعد قليلا من الملموسات. أركز على داخل النفس البشرية، وأنا مشدودة للبحث عن حلول أكثر عمقاً من الملموسات. وأؤكد على نفي التصور التقليدي للتصوف، أي أن التصوف قد يأتي من علاقة حميمة جداً، ومن حسية شديدة قد تكون الحسية طريقاً لمدخل على مستوى الروح وليس مجرد انفصال عن الواقع أو الزهد".

انطلاقا من هذا المفهوم يتحرك أبطال رواية "ن" الأربعة (سارة – دنيا – نورا – حسام) في رحلة بحث جوانية مستندين إلى قدراتهم الفنية. سارة عبر الكتابة، دنيا تكتشف غواية التصوير وتغوص فيها، نورا تلجأ للرسم، حسام يكتشف ذاته عبر عزلة مؤقتة في الصحراء، لكن ثمة صراع حقيقي يمور بين أبطال الرواية في علاقتهم مع الواقع، فالرواية

رغم تحركها ضمن خط التراث الفرعوني، وخط التصوف النفسي إلا أنها لا تبتعد في سردها عن الواقع المعاش أي أنها لا تتحرك في الماضي، فالزمن يتقاطع في سرد "حتحور" لحكايا الأبطال ضمن مسيرة حياتهم أو علاقاتهم مع العمل أو الأسرة، "حتحور" هنا تمثل الأنا العليا للأبطال هي الآلهة الرائية العالمة بخفايا أبطالها، هي التي تقوم بفعل الكتابة كما تقوم (سارة) بإعداد بحث عن الساحرات في العصور الوسطي، فالساحرة هي الكاهنة، إنها المرأة العليمة بالخفايا وبالأسرار التي لا يبصرها الناس الغارقون في مادية الواقع الحسي.

تعيد سحر الموجي في رواية "ن" الاعتبار لمفهوم فكرة الكهانة إذ تفتتح كل فصل من روايتها بعبارات تقولها حتحور عن الأبطال الذين تراقب حياتهم وترشدهم عن بعد من دون أن يعرفوا بوجودها، تحضر في حياتهم لأنها ترى فيهم القدرة على الاسترشاد بالكهانة، بالسحر، بالطاقة الداخلية غير المكتشفة. تقول "عبر الغريب فناء المعبد الصامت إلا من صوت قيثارة بعيدة يسمع دقات قلبه كطبلة كبيرة. سيمر أولا بكبيرة الكاهنات قبل أن يصل إلى تلك الغرفة نصف المعتمة، في قلب المعبد، حيث تنتظره الكاهنة. خلع حذاءه في صمت على عتبة الغرفة ووقف بخشوع أمام الكاهنة الأم".

لكن مقابل حتحور أيضا هناك "سخمت" آلهة الغضب إنها الوجه الآخر "لحتحور"، سخمت هنا يتجلى ظهورها بوضوح مع شخصية "نورا" التي يتكشف فيها الاضطراب والصراع بين الواقعي الحسي

والنفسي الجواني، وكما لو أنه صراع بين "حتحور" و"سخمت" وأي الوجوه التي ستستقر في داخل نورا. والكاتبة تصف هذا الجانب الأسطوري في الرواية بقولها "حتحور/ سخمت، وجهين لآلهة واحدة. والأسطورة في "نون" ليست أيقونة أو جدارية فرعونية، وإنما هي جزء من لحم الحياة اليومية للأبطال تحركهم وتبكيهم، وهي الغضب الذي يتلبسهم وسحر العشق عندما يقعون في الحب".

ترفق الكاتبة مع الرواية شروحات تفصيلية للمفردات التاريخية الواردة في روايتها، ما يدل على الجهد البحثي الذي قامت به، كما توضح عنوان الرواية "ن" حيث النون هي إحدى تسميات الحوت، والنون في المعجم هي إحدى تسميات المحيط. كما تذكر أسماء الكتب وعناوين القصائد وأسماء الشعراء والكتاب الذين استعانت بعباراتها في النص .

– ن، سحر الموجي، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٨

"ميس إيجيبت" الموت فعل استشرافي لتناسل القبح



"الكتابة مقبرة الحقيقة التي يخشى الملك الاقتراب منها"
ترد هذه العبارة على لسان أحد أبطال رواية "ميس إيجيبت"
التي تبدأ بجريمة قتل مروعة لفتاة في الثامنة عشرة من
عمرها مرشحة للحصول على لقب ملكة جمال مصر. هذه
هي الحبكة الرئيسية والظاهرة التي تضع الكاتبة سهير
المصادفة القارئ في مواجهة معها منذ الصفحات الأولى.

لكن الرواية البعيدة عن كونها رواية بوليسية، بل إنه من الممكن التعامل مع هذا النص على أنها رواية رمزية، توظف الشخوص والأحداث والأماكن في غاية مكرسة لفكرة كلية وشاملة تسعى لتشكيلها عبر كل شخصية، وكل حدث. إنها الجريمة. جريمة قتل جماعية، مباحة، ومسكوت عنها، لكل ما ينطوي على فكرة "الجمال" سواء كان جمالا فيزيائيا أو فكريا. فالغاية التي أراد النص كشفها هو التناسل الطفيلي للقبح، قبح تكمن صيرورته المستمرة في تحول وجوده إلى حدث عادي ومألوف لا يزعج أحدا، ولا يستفز إلا قلة من الناس ينتهي مصيرهم بالموت، أي إن القبح يغتالهم أيضاً.

هناك الجريمة الواقعية في الرواية، وهي قتل "نفرت جاد" في صالون تجميل والدتها الكوافيرة "لوسي"، هذه هي العقدة الأولى التي

يسعى "تاج العريان" وهو رجل البوليس وأحد الأقطاب المحورية في الرواية للكشف عن فاعلها. لذا يكون خط السرد عبر راو خارجي يقص التفاصيل التي يعاينها رجل البوليس الذي يصف واقعة الجريمة وتفاصيلها، مدركا بأنه لا يقف أمام جريمة عادية، أو أن اللغز الذي انفتح أمامه وتشعب في عشرات الاتجاهات لن ينغلق بسهولة، أو ربما لن ينغلق أبدا، بل إنه سينفتح على أهوال مغلقة في حياة "تاج العريان" نفسه لينظر إلى حياته من جديد مرارا وتكرارا. هو رجل الأمن الذي يعيش مع "نسل شاه" المرأة التي تحولت بعد سنوات إلى ظل للمرأة التي كانتها يوما، امرأة لا يعرفها، إنها لم تعد "الفتاة النحيفة الملفوفة التي كانتها يوما، تقف ماثلة طوال الوقت أمام عينيه، لم يكن سعيدا معها أبدا، فلقد توهمت أنه يريدها محترمة معه في الفراش، هكذا علمتها أمها على ما يبدو، أن تظل هامدة تحته". هذا الزواج المصاب بالترهل بين "تاج العريان" و"نسل شاه" نتج عنه "عارف"، الشاب الطموح مع شعلة تغيير في أعماقه تتقد جذوتها بعد مقتل "نفرت جاد"، ليكون الموت الرمزي لملكة الجمال هو البداية الحقيقية للتغيير في المعادلة الأزلية (موت – حياة)، حيث لن يتمكن أي من أبطال الرواية رؤية واقعهم، أو مقاربته بطريقة واعية لولا فعل الموت، وهنا الموت ليس موتا عاديا، بل موتا قسريا مشوها، يجبر الآخرين على اليقظة والتنبه.

لا يمكن لقارئ هذه الرواية إلا التعامل معها من الجانب التحليلي لاستيعاب مركبات أبطالها الذين ينتمون لأكثر من زمن، وأكثر من موقف واتجاه، لكن الكاتبة اختارت جمع تناقضات وطن، ضمن

تشكيل عائلي يؤلف ما بين رجل عسكري، زوجة متهدلة فكريا وجسديا، ابن فنان يحلم بالتغيير، وجد على شفير الموت، ينتمي لزمن مضى، هناك أيضا طبيب العائلة الدكتور عبد الرحمن الكاشف.

إذن ماذا تعني هذه التوليفة، في رواية تكون بؤرتها الأساسية جريمة قتل لفتاة تكمن رمزيتها في أنها تحمل لواء ترشحها لتصبح "ملكة جمال مصر"؟

يمكننا إدراك الإجابة على هذا السؤال في كلام دكتور عبد الرحمن الكاشف مع عارف حين يقول: "هل تعرف من قتل ميس إيجيبت، قتلها كل هذا القبح الموجود هنا انظر حولك. إن الجميع يتسابقون لتحقيق أكبر قدر ممكن من القبح، لا، ووصلت بهم الصفاقة إلى أنهم يغنون بأصواتهم النشاز عن جمالهم وجمال بلادهم، أنت فنان تأمل هذه الوجوه المريضة الصفراء، تأمل المباني القذرة، التي لم تدهن ولم تغسل منذ سنوات، تأمل أكوام القمامة التي تحتل كل الشوارع على حد سواء، تأمل الهلاهيل التي تحيط بك من كل جانب، مستحيل أن يخرج من كل هذا رمز واحد للجمال، فما بالك بملكة جمال".

هكذا يصير فعل القتل فعلا عاما مشتركا بين الجميع، إنه غير حصري بفاعل، بمجرم يمكن محاكمته، فالاحتمالات مفتوحة وموجهة للجميع (للعسكر، للمدنيين، للأثرياء، وللفقراء أيضا) إنه قتل شاركت فيه كل فئة بطعنة متواطئة، فالموت في هذه الرواية أو القتل بعبارة أدق، موت خرافي له طابع كرنفالي متخفي، كل الأيدي التي شاركت فيه تتشابه بأنها مقنعة ومجهولة.

يبدو الموت في رواية "ميس إيجيبت" موتاً استشرافيا، أي أنه محرك للحدث أكثر من الحياة نفسها. تموت "نفرت جاد" في جريمة قتل مخيفة، وبأدوات بدائية للقتل "مكاوي الشعر"، حيث يتمكن القاتل من تشويه الجثة، أي أن "الجسد" الجميل يصير مشوها، ويفقد جماله حتى في موته هناك موت مهشم، لكنه موت فعال، لأن "نفرت جاد"، الضحية المشوهة لا تحضر في أذهان الجميع إلا على اعتبار أنها جسد متكامل الفتنة. تظهر "نفرت جاد" بعد موتها في صورتها المغوية للابن الفنان "عارف"، تبيت في أحضانه كل ليلة، وتقلب له حياته في ظهورها اليومي، يهلوس باسمها، ويسعى لمعرفة كل الحقائق التي تتعلق بحياتها وموتها. تقول: "بعد ليلة أمس قرر "عارف تاج" أن يهرب منها تماما، قضى ليلته على الأرض، يصلي عشرات الركعات ويدعو الله أن يساعده لترحل "نفرت جاد" إلى الأبد. ظل يفكر وهو ممدد على سجادة صلاته، هل يذهب غدا إلى قبرها في مدافن ٦ أكتوبر، ويقوم بربط جثتها جيدا ووضع الأحجار عليها كما كان يحدث في البرازيل في القرون الوسطى؟"

هناك أيضا موت د.عبد الرحمن الكاشف، موته في الحمام بطريقة مريعة، هذا الموت الرمزي أيضا لأكثر الشخصيات نبضا في الرواية، عبد الرحمن الكاشف هو العقل الفلسفي المشع، الحكيم والمرشد الذي يلجأ إليه كل شخوص الرواية.

هناك رمزية أخرى في رواية "ميس إيجيبت" هي رمزية الأسماء التي اختارتها الكاتبة لأبطالها، تلك الأسماء التي سعت إلى توظيف

أصحابها كل في مكانه. فالبطلة ميس إيجيبت القتيلة الغائبة والحاضرة على مدار النص، هي "نفرت جاد"، أما "نسل جاه" فهي الزوجة المتهدلة المنسحبة من الحياة، لتمضي أيامها أمام شاشة التليفزيون. "عارف" هو الفنان العارف الذي يحتل اسما وفكرا حيزا خاصا في السرد، والذي يرمز لنهضة موعودة، لحلم مرتقب. أما "عبد الرحمن الكاشف" الطبيب النفسي، فهو قلب الرواية ونواتها الحقيقية.

تتبدل عملية السرد عبر راو خارجي ما بين ثلاثة أسماء فقط هي: "تاج العريان" الرجل العسكري بكل رمزيته وأبعاده المقصودة في النص، و"عارف تاج" الابن الفنان الذي يحلم بالتغير، والطبيب الذي يمتاز برؤى فلسفية "عبد الرحمن الكاشف".

وإذا كانت كل شخصية من هذه الأسماء تأخذ جانبا مختلفا في تقديم الأحداث وعرضها، إلا أن المشترك الظاهر الذي يبدو بينهما الانشغال في معرفة قاتل "ميس إيجيبت". نقول إن هذا هو الظاهر في النص، لكن خلف هذه الحبكة المشوقة، السيكولوجية تماما خاصة في الشطر الأخير من الرواية، تقدم الكاتبة عالما مكثفا لجزء من واقع الحياة في مصر.

تتضمن رواية "ميس إيجيبت" تقنية فنية للتكثيف والتصاعد في الحدث، فهناك نبرة بوليسية ممتعة في النص تبعث على التساؤل حول كل هذا العبث الكارثي في الخلاصة التي وصلت إليها كل طبقات المجتمع، فالنص الذي ينفتح على جريمة قتل ميس إيجيبت، يتصاعد

في الصفحات الأخيرة، ليكشف عن اغتيال بلد كامل، اغتيال للفن والثقافة، للسياسة، للجمال، يقابله تصاعد المرض والخوف، والتشوه، هناك سوس ينخر في كل الأشياء، ويترك خرابا أسود. تقول في الصفحات الأخيرة من الرواية:

"ما الفائدة من جلب الحداثة الغربية إذا كان الثمن هو خسران الروح من دون اللحاق بالغرب؟ اتفقت الجماعات الأصولية مع العسكر على ضرب اليسارين والمفكرين والمؤرخين والمثقفين والأدباء والفنانين وإفقارهم بعزلهم عن الشعب، ووضعهم في قاعات مكيفة ليركلوا بعضهم البعض في مقاهي ممتلئة بمخبري الطرفين وذلك بدلا من وضعهم في مستشفيات المجانين" .

– ميس إيجيبت، سهير المصادفة، دار الدارللنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨.

"زجاج الوقت".. سرد متضافر بين الحقيقة والجنون

في عملها الروائي "زجاج الوقت" تتابع الروائية العراقية هدية حسين كتابتها عن الوجع العراقي، لتكشف عبر تفاصيل حية مخزونة في الذاكرة مأساة الشعب العراقي التي تتخذ عدة وجوه بين السلطة والقمع والخوف والجنون. تبدأ الكاتبة روايتها بجملة شعرية للشاعر عبد الرازق الربيعي: "تقول بماذا يعود الغريب إذا عاد من ليله السرمدي؟".

تدور أحداث الرواية في العراق ولا تحدد الكاتبة مكاناً معيناً، بل نستنتج أن أحد أحياء بغداد هو مكان أحداث الرواية، ولعل هذا ما فعلته هدية حسين في رواياتها السابقة "بنت الخان" و"ما بعد الحب" و"في الطريق إليهم"، حيث مسرح الأحداث مكان مفترض في بغداد يتحرك الأبطال ضمن شوارعه وعوالمه التي تستمدها الكاتبة من الأجواء العراقية خلال وبعد الحرب. نجد هذا الأمر أيضاً في زجاج الوقت فالخط السردي يبدأ بالتوتر التصاعدي في الجزء الثاني من الرواية، إذ تفتح الكاتبة الحدث الرئيسي مع شخصية العمة التي تحملها اسما يقترب من اسم الكاتبة الحقيقي عندما يمر عابر سبيل ويسألها:"أنت السيدة (هداية) إنه أمر غريب ألا تتعرفي عليّ".

هكذا يدخل القارئ إلى صلب الرواية من بوابة رجل مجهول يسأل عن امرأة تقوم بفعل السرد وتمسك بالخط السردي الأول للرواية.

المحور الأول في السرد هو حكاية العمة أو السيدة هداية مع عابر السبيل يونس، حيث يظل وجوده الوهمي حقيقة بالنسبة إليها، فالعمة تتوهم وجود رجل أحبته في الماضي منذ أعوام غابرة وها هو يعود ليسأل عنها، هذه الحقيقة التي تؤكدها وحدها ولا يشاركها في تأكيدها أي حدث واقعي، بل تنطلق من فعل متخيل بافتراض أنه رجل من زمن غابر رجع من عالم الأرواح، وها هو شخص أرضي يتحاور معها، تقول في الرواية: وما جئت بتمام شكلي، ولا أنت الآن على ما كنت عليه كل ما أدركه أنني ذلك الرجل الذي أحبك في زمن مضى، ولا تسألين كثيراً عن التفاصيل. الموت مادة قديمة تتسربل هيئة جديدة، والروح تظل كما هي يقذف بها من مسكن إلى مسكن وفي ثوب مغاير ص ١٩.

مكعبات الثلج

ولكن على الرغم من هذا الحدث الوهمي والمتخيل في آن واحد إلا أنه يبدو مبرراً عندما ننطلق إلى الخط السردي الثاني الذي تبدأ به حزام أو حنان ابنة أخ هداية إذ تكشف حزام أن عمتها تمارس الكتابة، وتحكي عن تفاصيل حياتها وعلاقتها بها، وكيف تولت رعايتها وهي طفلة تلك العمة التي فشلت في الزواج ممن تحب بسبب وقوف أخيها عائقاً أمام زواجها، ثم أجبرت على الزواج من رجل آخر كانت حسنته الوحيدة أنه جعلها تكمل دراستها، لكن تلك العمة التي انكسرت أكثر من مرة تقوم باحتضان ابنة أخيها التي سقطت من رحم أمها إلى

يديها بعد أن ماتت الأم في حمى النفاس، تقول حزام لم أكن أفهم سر التوتر بين أبي وعمتي إلا بعد سنوات، حيث كانت عمتي تزقني مثل طير صغير بجرعات مسمومة عن تجارة أبي المشبوهة، وعن تدخله غير المبرر في حياتها الخاصة، كانت عيناها حزينتين وهي تقول: رفض تزويجي من الرجل الذي أحبه لا لشيء إلا لأنه ابن أحد الأعيان الذي اتهمته السلطة بالقيام بصفقات غير مشروعة ومخجلة، تكشف حزام أن عمتها تقوم بكتابة رواية اسمها مكعبات الثلج، وتتحدث عن هلوسات عمتها وتخيلاتها، وإن كان هذا الكشف لا يتصاعد إلا بدءاً من النصف الثاني من الرواية بعد أن تختفي العمة، وبعد أن يتم العثور على جثة رجل أمام البيت يتم استجواب العمة وحزام حول علاقتهما بالرجل المقتول والملقاة جثته أمام بيتهم فمن هو هذا الرجل؟ هل هو يونس الذي ادعت العمة أنها التقت به وأنه جاء إليها من عالم آخر؟ يستمر التوتر الحدثي في التصاعد عقب هذا الحدث المفصلي، حزام تتعرض لمشاكل في عملها لأنها ترفض السكوت عن ممارسات غير شرعية، العمة تختفي في ظروف غامضة بعد أن يتم استجوابها من قبل أجهزة الأمن، لتحال فيما بعد إلى مستشفى للأمراض العقلية، ثم ظهور شخصية غامضة هي السيد سليمان الجار الذي يراقب الأحداث ويتظاهر بمساعدة حزام وعمتها، ولعل الحدث الأهم سرقة أوراق رواية العمة واختفاؤها تماما من البيت، تقول حزام: أخضعوني لاستجواب سريع ولم يسألوني عن رجل اسمه يونس اكتفوا بالاستماع إلى ما أعرفه عن عمتي. نفيت أية علاقات لها مع الجيران، وعرجت على وصف وضعها النفسي غير المستقر في الفترة

الأخيرة، وأكدوا لي أنها تحت إشراف طبي في مستشفى الرشاد للأمراض النفسية ص ١٢٣.

تتسع مساحة السرد التي تحتلها حزام في النص بعد هذا التصاعد الحدثي ويفتح النص على أكثر من احتمال على مستوى السرد والأسلوب. فالرواية التي بدأت مع حكاية العمة هداية والرجل المفترض يونس تنتقل إلى خط سردي آخر مع حزام لتتضافر بهذا الانتقال البنية السردية المركبة بغية الكشف عن الأحداث عبر رؤى أخرى للحدث الواحد، ورغم أن البنية الأساسية للرواية هي العمة إلا أن فعل توتر القص وتشابك الحكاية، وتداخلها بين الخاص والعام يتم عبر حزام التي من المفترض أن تمثل الجانب العقلي الأكثر اتزانا واستيعابا لما يجري في الداخل والخارج، ولما يدور على أرض الواقع، من ظلم واضطهاد ورشوة وفساد وأيضا لما يحدث تحت سقف بيتها من تهويمات العمة التي تعيش بين خطي الواقع والجنون.

من هنا تمنح الكاتبة للقارئ متعة التضليل في السرد وفي التفتيش عن عدة أوجه للحكاية، خاصة مع دخول حزام في عالم التخيلات والأوهام. حزام التي تغرق في وحدتها يتم استدراجها رويداً رويداً من قبل الكاتبة إلى عالم مشحون يبث في داخلها الرعب، وكما لو أنها امتداد لشخصية العمة. حزام أيضاً تتعرض لفشل قصتها مع حبيبها زكريا، وكما كانت العمة هداية على علاقة غير واضحة مع الجار سليمان نجد حزام تتواصل مع هذا الجار الغامض بغية الكشف عن أسرار عمتها إلا أنه يختفي فجأة، ثم تتبدل الأدوار لنجد حزام تقوم بفعل الكتابة

لتتوحد بذلك مع شخصية عمتها، وكما لو أن كل شيء كان مفترضا وعبثيا في آن واحد تقول صرت في الأيام التالية أسهو عن أشياء كثيرة، أهرب إلى مكتبي الصغير، أتناول الدفتر الذي اشتريته قبل يومين والذي حرصت أن يكون شبيها بدفتر عمتي أزرق باهتا، أكتب بينما الأحداث تتكاثف وتتضخم. أبدأ الكتابة مخاطبة عمتي من أول يوم تلقتني فيه بين يديها ولا أدري إلى أين سأنتهي ص ١٧٦.

هذا التشويش في السرد والذاكرة الذي يبدأ من أول الرواية مع قص العمة حكاية يونس يستمر على مدار النص، حزام مثلاً تستغرب أن يكون اسمها حزام، لأن اسمها هو حنان وليس حزام والعمة تسأل حزام عن رجل تعرفه اسمه عدنان لكن حزام تنكر، وتقول إنها لا تعرف أحداً بهذا الاسم، ثم هناك التشوش عند حزام ذاتها التي تعيد كتابة سيرة عمتها بعد أن تجدها ملقاة على باب البيت مريضة، متهالكة وحليقة الرأس لا نعرف من فعل ذلك بالعمة بعد أن كانت في مستشفى الأمراض العقلية، لينطوي هذا الحدث مع موتها ويظل غامضاً، تقول: "لم يفاجئني موتها فهي ميتة منذ أول يوم رموها فيه عند الباب. ماتت عمتي ومات معها سرها تاركة في قلبي غصة كبيرة وأسئلة ستظل هائمة مدى العمر".

تتيح رواية زجاج الوقت للقارئ تلمس الأوجاع العراقية بشكل غير مباشر، من دون الحديث عن سجون ومعتقلات وتعذيب، لأن السرد كله يتم عبر شخصيات نسائية تقدم للقارئ رؤيتها الخاصة للواقع، من هنا حملت الرواية كثيرا من التأويل والعلامات والدلالات

التي تمكنت الكاتبة هدية حسين من تضفيرها مع فعل السرد وتقديمها للقارئ بأسلوب بوليسي مشوّق بعيد عن الرتابة سواء على مستوى السرد أو الشخوص .

– زجاج الوقت، هدية حسين،دار نارة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،٢٠٠٦

"بستان أحمر".. سرد مراوغ يكشف بواطن الشخصيات



تقدم الكاتبة اللبنانية هاديا سعيد في روايتها "بستان أحمر"، مجموعة من الشخصيات الفريدة والمختلفة في الآراء والسلوك وفي التعاطي مع الحياة، إذ تحضر في روايتها تلك الهالة المميزة في الحديث عن الغربة، فالقارئ للرواية يستحضر بسهولة كل الأحداث القاسية التي عصفت بالوطن العربي منذ الحرب العراقية الإيرانية مروراً بالاجتياح الإسرائيلي للبنان، ثم ظهور تيار الهجرة كبارقة أمل وهمية يسعى الجميع وراءها.

يبرز المكان الروائي كعامل أساسي يجمع ما بين الأشخاص والأحداث السردية التي تؤلف الرواية، مكان الحدث هو عاصمة الضباب "لندن"، حيث تلتقي مجموعة من اللاجئين كل واحد من بلد مختلف، وتجمع بينهم الحاجة الماسة للوجود في مكان آمن يتخلصون فيه من أشباح الحرب والفقر التي تلاحقهم في بلدانهم، يبدو الحدث الرئيسي الذي يشكل مسرح القص في الرواية حادثة قتل "سليم مصباح"، رجل الأعمال العراقي المتزوج من اللبنانية "ريم العنتر"، غير أن حدث القتل وإن شكل ظاهرياً نواة الرواية، إلا أنه تضمن أبعاداً

سيكولوجية في الكشف عن بواطن الشخصيات الأساسية المحركة للحدث.

تصيغ الكاتبة روايتها بأسلوب مراوغ يتحايل على الحدث كي يبدو عادياً، تقدمه للقارئ ببساطة بلا استفزاز ترقبي لردود الفعل على الحدث الواقع مهما كان سلبياً، والكاتبة في عملها هذا تكشف الستائر عن وقائع الحياة الخفية بلا تزييف أو خشية أو عناوين أخلاقية عن الصواب والخطأ. في "بستان أحمر"، سعت هاديا سعيد لرسم وقائع اللجوء والغربة كما هي موجودة فعلاً بلا إضافات تضخم الحدث، أو حذف يشوه مضمونه، توازي الكاتبة في روايتها بين الحدث الرئيسي (جريمة القتل) وبين مسرح الصراع النفسي عند الأبطال، فالنماذج التي سعت الكاتبة إلى تقديمها تحتاج إلى مساحة شاسعة من التعبير الحر عن الدوافع المحركة لكل منها، خاصة وأن الأجواء التي تجري فيها الحكاية هي تراكمات زمنية للحروب، والأشخاص هم من إفرازات هذه الحروب وبقاياها، منذ الصفحة الأولى ندخل إلى قلب الحدث وإلى قلب العواصم التي تنقل فيها الأبطال تقول: "اسأليها من قتل سليم؟ أأنا قتلته؟ من وضع الشك بيننا؟ ومن لحق بي إلى بيروت وإلى الرباط"، هكذا وفي موازاة عملية القتل ورغبة الكشف عن هوية الفاعل، يدخل القارئ في تفاصيل اللعبة (السردية – النفسية) لشخوص الرواية إلى أن يكاد ينسى الحدث الأول، ويتفاعل مع المستجدات الطارئة عقب ما تلا "فعل الجريمة" أكثر من تتبعه وترقبه لهوية القاتل والبحث عمن يكون، ولعل ما يؤكد هذه الرؤية لعبة الكاتبة في تركها النص مفتوحاً أمام

احتمالات عدة لهوية القاتل محققة بذلك هدفين، تأكيد واقعية الحدث من ناحية وإبعاد الرواية عن التحول إلى قصة بوليسية، تنقسم الرواية إلى عدة حكايات تدور في فلك شخصيات رئيسية هي: (توركان) فتاة تركية جاءت إلى لندن لاجئة في البداية، وبسبب إتقانها اللغة العربية تم اختيارها للعمل في الترجمة بين اللاجئين العرب والمؤسسة التي تستقبلهم، بدأ فعل انتقال توركان من كونها لاجئة إلى فتاة عاملة في مؤسسة ضخمة، حدث أساسي في حياتها نقلها من حال إلى آخر، لكنها من الجانب النفسي ظلت تحس أنها عاجزة عن التغيير، وهي تلتقي باللاجئين وتستمع إلى قصصهم كمحللة نفسية، وتتفاعل مع حكاياتهم لأنها جزء من حكايا الغربة واللجوء، تقول: "كنت أجد نفسي في الحماس والاهتمام وأنا أترجم للدكتورة إيلينا، ما يحكيه لاجئون أو طالبو اللجوء المقبلون من تركيا أو كردستان، كنت أرى لدى كل زائر جزءاً من حكايتي، لم أحكه أو أتعرف إليه، أكتشف في خلوتي أننا كلنا ضحايا، لأن هذا العالم الشاسع الرحب يضيق قلبه، لأن قلة من الناس لا تريد إلا أن تحكمه أو تحطمه"، شخصية توركان بدت محوراً رئيسياً في الرواية، إذ يتم عبرها حديث واعتراف جميع الشخصيات الأخرى، أما "ريم العنتر" زوجة المقتول (سليم مصباح) فهي لاجئة لبنانية تزوجت من رجل عراقي وأنجبت منه ابنة، أخذها منها وأعادها إلى العراق بغية الاستمرار بصفقاته المشبوهة وسفرياته الكثيرة بحجة التنقل لرؤية ابنته.

(أمين مصباح) شقيق سليم، يمثل نموذجاً مختلفاً عن شخصية (سليم)، يعمل أمين مدرساً في بيروت ثم أصبح شريكاً مؤسساً لمشروع

سلسلة من المدارس الخاصة في البلدان العربية، ارتبط في علاقة مع أمل الكيخاتي ثم تخلى عنها بعد أن كشف لها واكتشفت هي بأنه لا ينجب، يرتبط أمين في علاقة مع (ريم) زوجة أخيه لكن لا تتضح أبعاد هذه العلاقة وأهدافها وزمن حدوثها، شخصية أمين تتضح أكثر حين يصف علاقته مع أخيه سليم خلال التحقيق قائلاً: "عندما أصبح ممثلاً لنقابة المقاولين وجاء يلقي كلمة بمناسبة حصار بيروت، ما علاقته هو بالحصار؟ ماذا شهد من معارك؟ ماذا عرف من الضحايا والشهداء؟ هل جاء للمناسبة أم ليحكي عن حرب العراق العظيم ضد الفرس المجوس؟" ص ٢٤٣، تحمل شخصية أمين البعد الملتزم في تركيبة الرجل الشرقي سواء في علاقته مع أمل الكيخاني، أو في نظرته لصفقات أخيه (سليم) المشبوهة، وأيضاً في محاولاته مساعدة (ريم) لاستعادة ابنتها.

أما (مليكة) الفتاة المغربية فتحضر أيضاً كنموذج متمم لهذا المزيج المتداخل في بيروت بداية، ثم في لندن فيما بعد، تعمل مليكة في مؤسسة لرعاية الأطفال، وتشجع الحركة النسوية، تتعاطف مع ريم وتتعامل معها كأخت أو صديقة مقربة جداً.

في أسلوب السرد تنقلت الكاتبة بين أكثر من صيغة، مطلقة العنان لأبطالها أحياناً للكلام عن أنفسهم، مستخدمة صيغة الراوي في أحيان أخرى، وقد ساعد هذا التنقل في الأسلوب في تقديم الرؤى المختلفة والمتناقضة أحياناً بين شخوص الرواية .

– بستان أحمر، هاديا سعيد ،دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢

" أرتيست".. محاولة لإعادة كتابة حياة سعاد حسني



ربما يجدر بنا قراءة رواية الكاتبة اللبنانية هاديا سعيد «أرتيست» من دون إغفال الأثر الذي يتركه اسم الرواية وغلافها على القارئ، فالاسم الذي اختارته الكاتبة ليتصدر الغلاف باللون الأحمر يتواءم تماما مع صور الشفاة الحمراء أيضا، التي تحتل مساحة البياض الشاسعة في الغلاف، هذه التوليفة الموفقة من الجمالية الغامضة للغلاف تماثله الكلمة على ظهر الكتاب التي تقدم موجزا عن النص.

من هي سلمى حسن التي تدور فصول الرواية جميعها حولها؟ هل يمكن أن تكون هي نفسها الفنانة الراحلة سعاد حسني، التي لايزال لغز موتها محيرا ومدوخا؟ إذا هي روح سعاد حسني وربما صورتها وإغواؤها الذي ينسج نص هاديا سعيد، الذي لا يؤكد أبدا سوى العمل على تشكيل أرضية مشتركة بين بطلة هاديا سعيد المتخيلة «سلمى حسن» وبين حياة سعاد حسني.

تتشابه بطلة أرتيست «سلمى حسن» أو سالومي أو سوسو، مع سعاد حسني بالملامح وبسنوات الطفولة البائسة، لكن الكاتبة تستبدل

المكان ويصير مكان نشوء بطلتها هو «حي القصار» في بيروت بين أب سكير يقيم علاقة محرمة مع ابنته الكبرى «نوال»، وبين أم من أصل مصري قادتها الأقدار للزواج من هذا الرجل، الذي كان يعمل نادلا في الكابريهات، لذا قيل عنها إنها كانت تعمل أرتيست، وبين أخ مضطرب عقليا ليس له دور في النص سوى أنه أحد الأسباب التي تدفع «سلمى» إلى الإحساس بالإحراج والخجل بين الجيران والأصدقاء.

كل الأحداث تبدأ باكرا جدا في حياة «سلمى» منذ عمر الثامنة، وعملها مع فريق التمثيل في المدرسة، ثم لاحقا في عمر الحادية عشرة ولقائها مخرجا أرمنيا كان يعمل في تليفزيون لبنان ويدفعها للمشاركة في مسلسل تليفزيوني بوصفها فتاة صغيرة، من هذه البوابة تبدأ الخطوات الأولى في حياة سلمى الفنية قبل انتقالها إلى مصر بعد نشوء علاقة بينها وبين المليونير اللبناني من أصل يوناني «كميل» الذي يكبرها بأكثر من أربعين عاما هذه العلاقة التي تعتبر أكثر العلاقات تأثيرا على حياتها الفنية، وأيضا علاقتها بالمخرج «مدحت» الذي تزوجته فيما بعد، وهي في مطلع الثلاثينيات من عمرها لكن الكاتبة في انتقالها بالسرد من بيروت إلى القاهرة لا تغوص كثيرا في الكشف عن العوالم الفنية التي دخلت فيها «سلمى» ولا تكشف عن حياتها العائلية كثيرا، بل تكتفي بسرد تفاصيل علاقة تنافس خفي بينها وبين شقيقتها نوال التي تتمتع بصوت عذب فيما تعمل «سلمى» على كبت أي محاولة من شقيقتها لإظهار هذه الموهبة.

يتم السرد منذ بداية النص عبر شخصية مجهولة هي تقوم بإرسال إيميلات إلى إذاعة بي.بي.سي، التي تقوم بإعداد برنامج عن حياة سلمى حسن، لكن كل الإيميلات التي ترسلها الفتاة المجهولة وحتى ظهورها في الحلقات الأخيرة من البرنامج يسهم أكثر في إضافة مزيد من الغموض على حياة البطلة سلمى حسن، فهل هذا ما سعت إليه الكاتبة هاديا سعيد؟

تفتح الرواية عدة احتمالات على ظروف موت سلمى فهي ارتبطت بعلاقة مع كميل الذي كان له علاقات غامضة على المستوى السياسي، مما يدفع مخابرات بعض الدول إلى اتهامها بالجاسوسية وملاحقتها وتهديدها، تقول في وصف علاقتها مع مدحت: «بدأت أخفي عنه رسائل التهديد فيظنها رسائل غرام، يعذب نفسه بالشك وأتعذب لعذابه ولا أستطيع أن أحكي له، كنت أظن أن الشك الغرامي سيكون أرأف به من شك هذا السيل من الشتائم والتهديد» (ص٣٠٤).

تكتب هاديا سعيد روايتها بأسلوب سردي تحاول أن تضمنه جانبا من القص البوليسي المثير من حيث وجود شخصية مجهولة تقود الأحداث منذ البداية عبر إرسال الإيميلات، وأيضا في جانب السؤال المطروح على مدار النص هل سلمى حسن هي سعاد حسني؟ لكن ليس هذا الجانب فقط هو الجانب المثير في الرواية بقدر تمكن الكاتبة من صياغة عالم متكامل وشائق من حياة نجمة ما كانت نهايتها غامضة، حياة سلمى حسن التي سارت بشكل عكسي لحياة والدتها التي يتم

التلميح أنها كانت تعمل في كباريهات شارع الزيتونة، ثم تزوجت واختارت حياة البيت بعد إنجابها لثلاثة أبناء، سلمى التي تصف جمال والدتها وقوامها المتناسق لا تحكي أبدا عن دهشة الأم من ولوج سلمى إلى عالم الفن، وكأن الأم على دراية وخبرة سابقة بتفاصيل هذا العالم الذي انسحبت منه قبل أن تكمل خطواتها فيه، لكن الأم ليست أكثر من أرتيست سابقة في أحد كباريهات الزيتونة أيام الستينيات، أما سلمى فإنها تتحول لنجمة، لممثلة ترتبط بعلاقات فنية مع أبرز وجوه الفن والأدب في القاهرة، مثل أحمد رامي وصالح جودت وعاطف سالم الذين يدفعون مسيرتها الفنية إلى الأمام.

هكذا تتشابك الحكايات المثيرة في رواية «أرتيست» مثل حكاية الأخت نوال، التي تعمل في الغناء ثم تتدرج وتعتزل ولا يتم الحديث بشكل مطول عن نوال، وعن تفاصيل احترافها للغناء سوى أنها التقت محمد سلطان وفايزة أحمد التي أعجبت بصوتها ودفعتها لتسجيل إحدى الأغنيات، لكن الرواية منذ البداية حتى النهاية تستمر في الدوران حول أسرار يرغب القارئ معرفتها خاصة مع ذكرها لأسماء فنية حقيقية لبطلات أفلام ومخرجين بارزين في السينما المصرية.

هاديا سعيد التي وقعت في هوى الزمن الماضي تهدي الرواية إلى روح أزمنة الخمسينيات والستينيات الجميلة وروح الأمكنة في بيروت والقاهرة والإسكندرية، وإلى روح السينما والأغنيات، لقد سبق لهذه الكاتبة التي ولدت وعاشت في بيروت أن أصدرت من قبل روايتين هما «بستان أحمر» و«بستان أسود»، ولها تجربة عن بغداد كتبتها تحت

عنوان "سنوات مع الخوف العراقي"، فالكاتبة عبر الإهداء وعبر توجيه شكرها للأسماء الواردة في الصفحة الأولى قبل البدء بالرواية تعبر عن إحساسها بالحنين للكتابة عن زمن ما انقضى، ولم يعد موجودا الحنين للمدن، للشوارع، للنجوم، لسينما تعيش انكسارا.

لكن لماذا اختارت هاديا سعيد سعاد حسني؟ لماذا اختارتها لتخلق بطلة على الورق تحاكيها في الانطلاق والجرأة، هل هو الحنين أيضا؟

سلمى حسن بطلتها القلقة التي تعيش بردا وتوجسا دائمين، الفتاة الساذجة التي تعيش لذة الاكتشاف والتوهان في القفز من خط إلى آخر، هذا التوهان موجود في النص عبر ابتداع الكاتبة لثلاث شخصيات يحملن اسم «سلمى» هناك «سلمى وان» التي تعني سلمى حسن، وهناك «سلمى تو» التي تظهر في الحلقات الإذاعية عبر الاتصال فقط، ثم سلمى الثالثة أي التي يتم استنتاج أنها ابنة أختها نوال، والتي تكشف أن سلمى حسن هي خالتها النجمة المشهورة، حيث يتضح الشبه الكبير بين سلمى الثالثة والنجمة الراحلة.

هكذا تقود هاديا سعيد قارئها إلى تناسخ في بطلاتها «سلمى وان»، وسلمى تو، ثم سلمى غسان حسن، وربما هنا تكمن متعة الرواية في انفتاحها على عدة تأويلات، حيث سلمى الثالثة تكشف أوراقا وألغازا تتعلق بموت سلمى الأولى، هناك صندوق مغلق للفنانة ورسائل بينها نسخ من رسائل التهديد الموجهة إلى سلمى، ونسخ من رسائل مصالحة

بين نوال وسلمى، ورسالة موجهة إلى سلمى حسن تضمنت عرضا بمبلغ مالي كبير في مقابل الحجاب .

– أرتيست، هاديا سعيد، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٦

سطوة الذاكرة النازفة .. في "قلب مفتوح"



كيف يمكن للجسد الممدد على سرير المرض استعادة نكهة قطعة خبز حلو تشبه قمرا صغيرا؟ ذكريات متنوعة، تمزج بين طعم النبيذ، ونكهة الخبز المقدس، ورائحة البيت القديم، وعذوبة الحب الأول، وآلام الجسد المريض، ثم هواجس الكتابة والموت، تلتقي كلها في نص "قلب مفتوح"، للروائي عبده وازن، الذي يروي تجربته مع المرض، في نص استرجاعي تأملي؛ ينتمي شكلا لأدب السيرة الذاتية، ويستعين بالتقنيات الروائية، وأدب الاعترافات.

وإن كان الشاعر لا يضع على غلاف الكتاب كلمة "سيرة"، أو "رواية"، إلا أنه يسرد ذاته في توقف مفصلي أمام أكثر لحظات حياته اضطرابا ووجعا.

وإن كان ثمة ملامح مشتركة بين السيرة والرواية – على مستوى البناء الداخلي والجمالي للنص – فهذا يرجع لأن السيرة تقوم بشكل أساسي على فن السرد الذاتي، استنطاق "الأنا" كي تبوح بكل ما لديها، وهذا نجده أيضا في كثير من الروايات التي تستخدم ضمير المتكلم، وتختفي خلف شخصية البطل؛ كي تقوم ببوح حميم يتداخل فيه الواقع

مع الخيال، في حين ينبغي على السيرة أن تقدم ما حدث فقط، دون خيالات أو استطرادات، لأن غرض السيرة هو سرد تجربة ذاتية ذات دلالات معينة، يقدمها للقارئ كما عاشها بكل ما فيها من اتجاهات فكرية وسياسية وثقافية، وهذا ما نجده في النص الذي بين أيدينا. ويرى تيتز رووكي في كتابه "طفولتي" أن الكاتب يشعر بأن صدقه الخاص لا يمكن أن يتحقق إذا هو قيد خياله الخلاق بشكل أو شكلين من الكتابة، إذ إنه كي يقترب من ذاته لا بد من الأسلوبين: "الواقعي، والخيالي". وفي هذه المقولة دلالة على ما نقف عليه في "قلب مفتوح"؛ فرغم تماذج أكثر من نوع أدبي، فإن عنصر الخيال لا يغيب، بل يحضر عبر الروئ التي يستحضرها الكاتب بين الوعي واليقظة.

ينفتح نص "قلب مفتوح" منذ السطر الأول على عالمين: عالم الغيبوبة، والتي تمثل مرحلة مفصلية ما بين قبل الدخول لغرفة العمليات، وبين العودة للواقع للتذكر – العودة للحياة – استحضار الذاكرة وسائر التفاصيل الماضية الأخرى. وبين هذين العالمين، ثمة وجع يمتد على مدار النص؛ وجع روحي، متفرد، يتخذ من ذكريات الطفولة مكانا أليفا يستظل به من وهج الآلام التي يفرضها الجسد. يقدم الكاتب تأملاته في حالة من الظلال الطيفية؛ كتابة تأتي بعد وقت المرض، لكنها لا تنفصل عن تلك الأوقات، بل تعود إليها بوعي شمولي ينظر إلى التفاصيل بعين رقيقة تعبر فكرة الحياة والموت إلى حدود بين بين؛ حيث يؤكد في أكثر من موضع أنه بين صحو ومنام، أو بين وعي وهذيان، يغمض عينيه ويتذكر. يتذكر وينسى. تلمع وجوه في ذاكرته الأبعد، لكنّ وجوهًا أخرى

تسقط في العتمة فلا يتمكن من تذكرها، "وكأن مواجهة الموت تجعل العالم صفحة بيضاء لم يُكتب عليها حرف"، كما يقول وازن في (ص: ٢٠٥).

لا يمكننا قراءة "قلب مفتوح" إلا وفق تتبع مسارين، يتخذ المسار الأول طريق الوعي بالجسد المريض، مراقبته من لحظة دخول المستشفى تتبع كل زفراته وأنّاته خلال لحظات الوعي التام، وأوقات شبه الوعي التي تسجل أيضا رؤاها الخاصة للجسد ومعاناته، احتجاجه ولوعته، صمته وسكونه. ثم هناك مسار آخر لعالم اللاوعي تسيطر فيه حالة من التأمل الباطني التي ترتد بعيدا جدا نحو الأعماق، تبحث في الماضي البعيد، تطرح تساؤلات من أيام الطفولة والصبا؛ حيث الذكريات الحلوة والمؤلمة غافية بعيدا. يُطل وجه الحبيبة الأولى، بأعوامها الثلاثة عشرة، يحضر الوجه بقوة، يضيء بنوره على ذاكرة خصبة لأيام حب بريء ناصع؛ تأتي الفتاة في ثوب ممرضة، لكنها لا تزال متوقفة عند عمرها الغض، ويتساءل الشاعر: كيف لم تكبر حبيبته؟ كيف كبر هو وحده فيما هي ظلت صغيرة؛ تلك الفتاة التي علمته الإصغاء لصوت فيروز حين كان فتى يافعًا، غابت مع الحرب الأهلية في لبنان. اختفت خلف خطوط التماس التي وضعت بينهما خطوطا بالأحمر والأسود، وفرقت بينهما إلى الأبد.

هل الطفولة – ببعض الحوادث المفصلية فيها – تمثل بداية الوعي العميق بالذات؟ تبدو الذكرى الأكثر بعدًا وحياة في آن، هي

ذكرى الرصاصة التي عبرت جوار القلب، ولم تمسه، بل استقرت في الضلوع حتى آخت اللحم. حادثة الرصاصة الطفولية التي يسردها عبده وازن بمزيج من الألم والرهافه ليست أكثر من هبة حياة جديدة — من هنا تأتي أهميتها – لأنها كشفت عن قلب مهدد بالموت منذ الطفولة، لكنه نجا بأعجوبة قدرية؛ لذا تحيط بتلك الحادثة هالة من القداسة على مستوى الوعي بالعالم، وتضفي على تأملاته للحياة أبعادا تستحق التوقف، لأنها فرضت نوعا من التساؤلات الفكرية والدينية؛ بين زمن الرصاصة التي استقرت في الضلوع خلال الطفولة وبين زمن الصبا؛ حيث لاحت للشاعر أفكار الرهبنة، وكأنه يحمل في عمره دينًا يجب أن يفي به. يقول: "هكذا فتحت عيني على العالم، وعيت العالم: أعيش حياة ثانية وهبني الله إياها، وفي القلب أيقونة النبي إيليا.. أذكر كيف كان الدين كل شيء في حياة الفتى. وخلال تلك الأعوام أدرك الفتى، بالروح والجسد، ماذا يعني أن يكون أعطية من الله، وكنت أشعر أني منذور إلى الأبد".

يتشكل العالم في حياة الطفل التي يسردها وازن، ضمن رؤية الأنا الطفولية في مراقبتها للخارج، حيث يميز بين رؤيته هو ورؤية الآخرين، ويطرح مشاعره الحميمة المرتبطة بالبيوت والأشخاص. هناك حالة من الحنين عند وصفه بيت الطفولة القديم، وعلاقته به، وعلاقات الجيران والأهل يقول: "كانت البصارات يقصدن الحي والبيوت لا سيما تلك المحاذية للطريق مثل بيتنا.. كان البيت مفتوحًا دوما ما خلا أيام الشتاء. والحياة خارجه كانت تحسن في نظرنا أكثر مما داخل جدرانه

أو غرفه.. وكان يحلو للجارات أن يحملن كراسيهن ليجلسن في البورة قرب الشبابيك، ويقضين فترة الغروب هناك". يقف وازن على تفصيلات اجتماعية تصف العلاقات بين أهل الحي في سنوات طفولته، المشاركة في طقوس العزاء والمسرات، في اللعب مع أولاد الجيران وفي اللجوء إلى عيادة الطبيب المصري القبطي، الذي يشرف على علاج أبناء الحي وبناته.

لكنّ ثمة وجعًا آخر مرتبطا بالطفولة، يتعلق باليتم المبكر الذي عانى منه الشاعر وجعله يعرف الموت عن كثب، حين فقد والده، وصار يؤلمه الشعور بالعطف الذي يبيح للآخرين إظهار حنان مبالغ به. ورغم هذا يعترف بأنه لم يحسد رفاقه لأن آباءهم على قيد الحياة.

ويحكي الكاتب – أيضا – عن علاقته مع أمه، تلك "الأم التي لم تعرف في الحياة سوى أنها أم"، تمكنت من جعله يتعلم الحب الشمولي، وبأن الحب في جوهره هو حالة من الأمومة اليقظة لمنح المحبة من دون مقابل أو انتظار. انطلاقا من هذا تكون الأم شخصية رئيسية في حياته لأنه نشأ يتيما، وحرص على التأكيد أن هذا اليتم ترك آثاره على نفسه رغم أن أمه لعبت بفعالية دور الأم والأب. يحكي عن برد مستمر ظل يعرفه لسنوات، برد في الروح يخلفه الشعور بغياب الأمان. يقول: "كان من معاني غياب الأب فقدان الطمأنينة أو الأمان. وهذا الإحساس لم يفارقني يوما. ربما أصبح نزعة في الروح، أو نزقا داخليا حادا".

تحتل ذكريات الطفولة حيزا مهما في سرد "قلب مفتوح"، بل إن تلك الذكريات تتداخل مع الواقع، مثل خيوط القماش في الثوب الواحد؛ فالسرد هنا يقوم على الاستدعاء؛ فالحلم يستدعي رائحة "الغاردينيا"، ورائحة "الغاردينيا" تستدعي وجه فتاة أحبها سرا وظل وجهها في ذاكرته مقترنا بتلك الرائحة، وكل تلك التفاصيل تقود إلى أيام الدراسة، ورفقة الصبا، لكن هذا الاستدعاء يقود أيضا لذكريات مضادة، اللون الأبيض الذي فرض بحضوره رائحة "الغاردينيا"، يستدعي الثلج أيضا، وهنا الثلج رمزا للبرودة، للدفء الغائب عن الروح. الثلج الذي لم يحبه الكاتب يوما يمثل عنده حالة من العقاب المعنوي. يقول: "كان منظر الثلج وحده يبعث بي برداً؛ بردا نفسيا قبل أن يكون بردا في الجسد".

يحمل نص "قلب مفتوح" – إلى جانب البوح والاعتراف وسرد الماضي – حالة تطرح تساؤلاتها عما وراء الحلم؛ عن فكرة الملائكة، عن الما وراء. وإن كانت تلك الحالة انطلقت من رؤية دينية لاهوتية، في بدايات الوعي، إلا أنها تستمد مرجعيتها فيما بعد من مصادر أخرى تتنوع بين الفن والكتابة، ليستدل وازن على فكرته برؤية شكسبير الذي وصف الملائكة بـ"خدام النعمة الذين يذودون عنا"، في حين كان جوته يحلم بهم، هناك أيضا كتابات دانتي، وبودلير، وولت ويتمان، وإيكارت، وابن عربي. تمثل تلك الأسماء وغيرها، مراجعَ استضاء بها الكاتب على تفسير العالم، بشقيه (المرئي والمحجوب)، وتلك هي الرؤية الفلسفية

التي يؤمن بها، بل إنه على يقين من أن الإنسان نصفه ملاك ونصفه الآخر حيوان، ويمضي عمره في صراع بين الكائنين.

إن هذا الفصل الذي افتتحه بعبارة "كانت تشبه الملاك" ويقصد الفتاة التي أحبها، يعيد تمجيد الأنوثة حين يعلن وازن أنه يعتبر الملائكة إناث، رغم تأكده أنه لا جنس لهم، لكنه في داخله ظل يعتبرهم مؤنثين. ويعتبر هذا الفصل من أكثر فصول الكتاب عذوبة في تأمل فكرة الحلم الطيفية، وحالات الماوراء، وطرح تساؤلاتنا التي لا تنتهي عن تلك العوالم المحجوبة، يقول في نهاية الفصل: "أليس الملاك كائنا حلميا؛ كائنا لا يكون حقيقيا إلا لأنه من مادة الحلم، المادة اللامرئية والشفيفة كالأثير؟".

وينحو وازن في الفصل الأخير إلى تأمل ماهية فعل الكتابة.. ما الدور الذي يؤديه في حياته. لمَ يكتب؟ فبعد أن امتزجت الذكريات والصور، حضرت وغابت، وتفرعت في دروب شتى يكتشف الكاتب أنه يعيد رؤية الحياة من جديد. الحياة موجودة وتستمر ضوضاؤها خلف النافذة، وهو ليس أمامه إلا العودة لها، بكل ما يحمله من صفحات مطوية بيضاء وسوداء.

إنها الكتابة، التي تأخذ بيده في طريق العودة، هو لا يدري لمَ يكتب، لأن الكتابة لا تحتاج لمن يسأل عن سبب حدوثها. لكن يبدو أن اعترافه في الأسطر الأخيرة من النص بأن الكتابة هي فعل مقاومة للموت، فعل الإشراق الحتمي الذي لا يوازيه شيء سوى الحياة ذاتها

يقول: "ماذا أكتب؟ لا أدري. أعرف أنني أكتب، أنني أعيش الكتابة، أنني بها أعيش وبها أميت الموت.. أكتب الآن لقد عدت للحياة. ما أجملك أيتها الحياة عندما تشرقين من وراء سور الليل!" .

– قلب مفتوح، عبده وازن، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت ،٢٠١٠.

"ليلى والثلج ولودميلا".. تعيد الاعتبار للشكل التقليدي للرواية



في روايتها الثالثة "ليلى والثلج ولودميلا"، تتناول الروائية الأردنية كفى الزعبي المرحلة الزمنية التي تلت انهيار الاتحاد السوفيتي في سنوات التسعينيات من القرن الماضي، وتختار مدينة بطرسبرج لتجري على أرضها أحداث الرواية، وكما يتضح من العنوان المركب فإن كل مفردة من كلمات العنوان الثلاثة ترمز إلى أن قضية ليلى هي البنت العربية الشاهدة على الأحداث والتي ترتبط بعلاقات مع معظم شخوص الرواية.

أما الثلج فإنه بطل رئيس في القصة أيضا، حيث سيحضر في مواقف مفصلية في حياة الأبطال، وكما لو أنه عنصر حي، تحديدا مع ليلى التي يكون الثلج بطلا لمواقف مفصلية في حياتها. لودميلا هنا هي التحول الذي عصف بقوة بالبلد، ونتج عنه سيل من الانهيارات، كما سنشاهد في الرواية.

كتبت كفى الزعبي من قبل روايتين هما "سقف من طين" و"عد إلى البيت يا خليل".

كانت روايتها الأولى "سقف من طين" بمثابة سيرة ذاتية، حيث تتبعت فيها الخيط الذي يشدها نحو الطفولة، إلى تلك المراحل التي تشكل الملامح الأساسية للإنسان وتظل ترافقه على مدار عمره.

أما رواية "عد إلى البيت يا خليل"، فقد نسجت عبرها تساؤلاتها حول أزمة الهوية الفلسطينية، من فكرة الانتزاع وتجريد الفرد من (المكان – الوطن)، وبالتالي تجريده من قيم أخرى يسبب وجودها الفقد المعنوي والمادي. تقول في أحد حواراتها: رواية "عد إلى البيت يا خليل" تتناول القضية الفلسطينية من الجانب الإنساني وتطرح سؤالاً أخلاقياً: كيف يمكن للإنسان الذي سُلب منه كل شيء وتضمخت ذاكرته بالدماء أن يحافظ على الملامح الإنسانية في وجهه؟".

من خلال عناوين رواياتها والموضوعات التي تعالجها، يلمس القارئ محاولة الزعبي طرح تساؤلات حول هواجس داخلية في أعماق النفس، سواء كان ذلك عبر طرق موضوع الطفولة وكتابتها في سيرة ذاتية، أو اختيار قضية "الفرد الفلسطيني" لتتناولها عبر عمل روائي.

جاءت رواية "ليلى والثلج ولودميلا" في ٥٥٠ صفحة من الحجم المتوسط، وهي رواية ملحمية كلاسيكية، تعيد الاعتبار للشكل التقليدي للرواية القائم على السرد الخارجي عبر راوٍ عليم، يشاهد تفاصيل حياة الأبطال والشخوص الكثيرة، خاصة أن الرواية تتناول حقبة انهيار الاتحاد السوفيتي، وما تلا ذلك من تحولات وانهيارات اجتماعية وأخلاقية في المجتمع الروسي. إن غالبية أبطال هذا العمل الروائي من

الروس، فيما عدا بطلين رئيسيين هما "ليلى" الطالبة الجامعية التي تدرس الطب وعليها أن تنهي دراستها وتعود إلى وطنها، و"رشيد" وهو أيضا طالب عربي شيوعي يجمعه مع ليلى في البداية الإنتماء لبلد واحد، ثم يتحول إحساس الانتماء من طرفه إلى حب جارف يحاول أن يطوق ليلى به. أما سائر الشخصيات في الرواية فهي روسية، فتكشف الكاتبة عبر كل شخصية إحدى الجوانب الاجتماعية التي طالتها شروخ عميقة، ليس على المستوى الاقتصادي فقط، بل النفسي والأخلاقي أيضا. وربما يتضح هذا أكثر في جانب الشخصيات الروسية التي تناولتها الكاتبة، إذ بدا التركيز في تحليل بعدها النفسي أكثر عمقا. تقول عبر شخصية لودميلا في إحدى الحوارات مع ليلى: "لا أعرف كيف هم الآخرون، لكني أشعر بنفسي مكونة من شقين: شق أبيض يمثل الفضيلة والأخلاق، وشق أسود يهيم بالمال وعلى استعداد لأن يضحي بكل شيء في سبيله، وللأسف فإن لشقي الأسود السلطان الأقوى علي. إنني أكره الفقر والحرمان. إن بي شوقاً دائماً للحياة الجميلة. أريد أن أشبع حتى التخمة كل رغباتي، وأتحرر من الإحساس الفظيع بالحرمان. اسمعي، ربما كلامي هذا يجعلك تحتقرينني. يؤسفني ذلك بالطبع غير أني لا أستطيع مناقضة نفسي".

يتمكن قارئ هذه الرواية من ملاحظة تأثر الكاتبة بالثقافة الروسية، خاصة أنها أمضت في روسيا ما يقارب عشرين عاما، ودرست الهندسة هناك. ويلمس القارئ هذا التأثر عبر الشخوص والحوارات المنتشرة على مدار الرواية، فالحوارات في غالبيتها تناقش حالة نفسية،

أو قضية تحمل صراعا، ولعل هذا التأثر ساعد في تكوين الرؤية الثقافية والجمالية التي بنت من خلالها كفى الزعبي روايتها، وهي توضح حضور الثقافة الروسية في تكوينها المعرفي قائلة:

"أنا متأثرة بكل ما قرأت من أدب جيد وحقيقي سواء الروسي أو العالمي أو العربي. فالثقافة الروسية هي من الغنى بمكان بحيث لا يمكن أن تمر مرورا عابرا على الشخص الذي يتعرف عليها.. إنها بحر غني يقف المرء أمامه ولا يرى حدا للأفق، أقصد أفق الإنسان الداخلي الذي يتجلى بإبداعات عظيمة في الفكر والأدب والمسرح والموسيقى والفنون جميعها. ولا أدعي هنا أنني على اطلاع بكل الثقافة الروسية لكن القليل وربما القليل جدا قياسا بغنى هذه الثقافة كان كفيلا بتشكيل الجزء الأعظم من رؤيتي الجمالية للعالم التي انعكست بطريقة ما على ما أكتب".

"إن حضور أثر الأدب الروسي يظهر أيضا في بعض الفقرات، حين تقول مثلا :"لأول مرة في حياته شعر بحاجة ملحة إلى الله. لو أنه الآن يركع ويصلي باكيا ويطلب من الله الخلاص، فتتدفق غلالة من نور وتغمره وتتسرب إلى مسامات روحه". تحاكي هذه الفقرة مناجاة مشابهة في رواية "آنا كارنينا" لتولستوي. أما في المقطع الذي تصف فيه الكاتبة حيرة ليلى بين رشيد وأندرية حين تقول:

"يا ليته كان رشيدا، ويا ليت رشيدا كان هو". فهذا المقطع يذكرنا بقصة "الليالي البيضاء" لدوستويفسكي، التي يحضر فيها جو عاطفي حائر أيضاً.

لكن رواية "ليلى والثلج ولودميلا" لا تبدو مشغولة بالحديث عن الفروق الثقافية أو الفكرية بين الثقافتين العربية والروسية فقط، كما اعتدنا على وجود هذا الجانب في الكتابات العربية التي تحاك تجربتها بين ثقافة عربية وأخرى غربية، إن هذا الجانب يأخذ حيزاً من السرد فقط، تحديدا في المونولوج الداخلي لليلى أو في حواراتها مع إحدى الشخصيات التي تستفسر منها عن الواقع العربي، كأن تقول :"كانت تعي أن حالتها ليست حالة نمطية، وأنها لا تعتبر نموذجا للنساء العربيات، وأن الذي جاء بها إلى روسيا ليس إيمان أبيها بحرية المرأة أو بحريتها هي –ابنته– وإنما قرارا عبر في لحظة زمنية، وهو ما سيندم عليه فيما بعد، سيندم على ارتباطه العاطفي، العاطفي وحسب– بالشيوعية.. ظل يرد على الذين استهجنوا هذا القرار قائلا: أنا لا أبعثها إلى بلد غريب، بل إلى الاتحاد السوفييتي، حيث ستكون بين أيدي رفاقنا السوفييت".

تشغل فكرة التحولات والانهيارات النفسية والاجتماعية جانباً أوسع من السرد، هذا ما نجده عبر شخصية "لودميلا" وهي إحدى الشخصيات المحورية التي تتصدع علاقتها مع زوجها بسبب الفقر ومراهناته المالية الخاسرة، فتندفع في علاقات أخرى لتؤمن لها حماية مالية، أما "لاريسا" المرأة الأربعينية التي حققت من النجاحات المالية ما عجز عنه الرجال، ثم خسرت كل أموالها وصحتها بعد علاقة مع شاب يصغرها استولى على كل ما تملك. إن انهيارها التام في عمر متقدم ينطوي بالرغم من واقعيته على مدلول رمزي. وهناك أيضاً "مكسيم

نيكـولافتش"، زوج لاريسـا، المثقـف الـذي انهـارت أحلامـه مـع انهيـار البروسـترويكا، ومـع انهيـار زوجتـه المـالي والمعنـوي، فانتقـل للإقامـة فـي الشـقة التي تسـكن بها لودميلا، وليلى، ونتاشـا. من هنا لا تخلو مصـائر الأبطـال جميعـا فـي "ليلـى والـثلج ولـودميلا" مـن الانهيـار أيضـا، فثمـة تحولات تعصـف بأقدارهم، وتلقي بهـم على أراض يغمرها الثلج في ليل شديد البرودة يجبرهم على البحث عن فرص مختلفة للنجاة بأنفسهم.

إن تناول الكاتبة كفى الزعبي عبر هذه الرواية مرحلة انهيار الفرد السـوفيتي، وتهافته على الفكر الرأسـمالي كما لو لو لـم تكن السـنوات الطويلـة للفكـر الشـيوعي، يحمـل فـي طياتـه عـدة رؤى سياسـية ونفسـية واجتماعية وأدبية. فالتحول الفكري السريع في المجتمع الروسي يحمل إشارات إلى التركيبة النفسية "للإنسـان" ككل، عن ولعه بالحياة المترفة، فالتحول لم يأت من الفراغ، لأنه كان كامنا في الداخل حتى تحين أول فرصة للخروج والتعبير عن نفسه، ليصير التركيز على الواقع المادي جزءا من المنظومة الفكرية عند الفرد الروسي. ونتج عن ذلك انعكاسا مباشرا على النتاج الأدبي. وبإمكاننا بسهولة ملاحظة غياب الأدب الروسي عن الحضـور العـالمي بعـد أن كانـت لـه مكانـة مكرسـة، ولعـل هـذه الفكـرة تحديدا توضحها الكاتبة كفى الزعبي قائلة:

"أدى انهيار الاتحاد السوفييتي إلى رداءة المنتج الثقافي نفسه، وطغت في السوق أعمال سواء أدبية أو فنية ذات مستوى ركيك تعكس حالة الانفتاح والتوجه إلى الاهتمام بمواضيع براقة تخطف أنظار القراء والمشـاهدين، كـالتركيز على الجنس وعلى الأعمـال البوليسية وغيرهـا..

وبشكل عام فإن أبطال هذه المرحلة كانوا من غير المثقفين الذين لا يملكون مشروعا إنسانيا، ولا أخلاقيا بقدر ما يبحثون عن الربح السريع والشهرة، في حين كان المثقفون في الظل يتضورون جوعا وألما مما يجري ولا يملكون الوسيلة أو المقومات التي تساعدهم على لعب دور ما أو إيصال فكرهم لأحد ."

– ليلى والثلج ولودميلا، كفى الزعبي؛ المؤسسة العربية للدراسات؛ بيروت، ٢٠١٢.



"عين الشمس" واحتراق الحقيقة



تشبه محاولة النظر في عين الشمس، محاولة التحديق في قلب الحقيقة، كلاهما سيؤدي إلى احتراق لابد منه. ربما انطلاقا من هذه الفكرة يمكننا قراءة رواية "عين الشمس" للكاتبة ابتسام تريسي – التي تدور أحداثها في الثمانينات – تكشف فيها عن عوالم متشابكة ما بين السياسي، والاجتماعي والشخصي، في حبكة ذكية تتداخل فيها الأصوات والحكايا، وإن بدت مربكة للقارئ في الصفحات الأولى، مع ذكر أسماء أماكن وأحداث يظن منها القارئ أن المقصود منها أكثر من بلد، ثم يتضح فيما بعد أن تلك الأسماء هي جزء من مكان واحد في اللاذقية.

في الصفحة الأولى من الرواية تقول: "لم تلتقط حواسي مشاعر الغربة إلا بعد اجتيازي الرمل الفلسطيني، ووصولي إلى الشاطئ الجنوبي". ولم يكن مقصودا من عبارة الرمل الفلسطيني، إلا مكان تطلق عليه هذه التسمية في اللاذقية.

تبدأ الكاتبة روايتها بصفحة تحمل عنوان "عتبة"، قبل أن تبدأ بالفصل الأول "أخبار الأيام"، وفي هذا الفصل يدور السرد عبر لسان نسمة، التي تحكي سيرة عودتها إلى الوطن بسبب سفر غامض.

تعود نسمة إلى بلدتها بعد غياب استمر لعشرين عاما، ولا تتضح أسباب الغياب كلها مرة واحدة، بل على مراحل مما شكل نوعا من التشويق في متابعة الحدث، خاصة مع وجود حالة من الانفصال عن المكان، وحالة من الكره الدفين لوالدها "ماهر الصياد"، نستنتج هذا حين تؤجل لقائها به، بعد وصولها إلى البيت وتفقدها الشارع، والشاطئ، وأحوال المكان، ثم اكتشافها كم تغيرت حال الأشياء في غيابها، فالبحر اختفى خلف البيوت الكثيرة، الشارع صار أوسع، والنساء صرن في غالبيتهن محجبات، تقول: "أضحكتني المفارقة الغريبة للتبدلات التي أحدثها الزمن في الحارة. في طفولتي لم تكن إحدى نساء الحي محجبات.. ربما في صباي كنت الفتاة الوحيدة المحجبة.. وكانت النسوة ينظرن إلي نظرتهن لغريبة عن الحي. أما اليوم! انقلبت الآية، ويبدو أني النشاز في هذا الحي المكتظ بالسكان" ص ١٧.

تُعتبر نسمة الشخصية الرئيسية في الرواية، لأن القارئ يتابع تحولاتها النفسية، والجسدية، وما يطرأ على حياتها من تغيرات تدفعها نحو اختيارات حتمية، تؤدي بها إلى مزيد من الألم. ففي البداية تعيش نسمة قصة حب مع زميلها في الجامعة "شمس" الشاب المثقف والماركسي، ولأسباب نفسية محضة تتعلق بالتجاذبات الفكرية بينهما، وبإحساس كل منهما بنوع من الصراع مع الآخر تنتهي تلك العلاقة، مخلفة آثارا نفسية دامية عند نسمة، التي تراوغ في الاعتراف بمدى تأثير قصة الحب تلك على حياتها، لكن يكفي أن يجد القارئ أن حضور شمس يمتد على ما يزيد عن نصف مساحة الرواية، حتى نعرف دلالة

هذا الحضور. تضع الكاتبة على ظهر الغلاف أبيات شعر لناظم حكمت توجز تلك العلاقة، تقول الأبيات:

من يدري! فقد كان من ممكن
ألا نحب بعضنا إلى هذا الحد
لو لم تكن روحانا تريان بعضهما
البعض من كل هذا البعد،
ومن يدري! فلربما لم نكن
قريبين إلى هذا الحد
لو لم يفرق بيننا الزمان.

لكن لا يمكننا اعتبار قصة الحب هي الهاجس المحوري في الرواية إلا من جانب الفقد، حيث الخسارة تلو الأخرى تؤدي إلى مسالك سياسية واجتماعية خطرة، تقود نسمة إلى السجن ثم إلى النفي خارج سوريا. بعد انتهاء علاقة نسمة مع شمس تتطور علاقتها زميلها وصديق شمس "المثنى"، الذي يمثل النقيض الفكري لشمس، فهو ملتزم دينيا وينتمي للإخوان المسلمين، ويجاهر بانتمائه علنا، لكن نسمة لم تكن على أي قدر من الوعي لما ستنحدر إليه بسبب هذه العلاقة. تقول: "لم أعرف وقتها أن الظروف ستجبرني على مغادرة البلد كلها" ص ٦٥.

يضيق الطوق حول نسمة حين يتم القبض عليها من قبل صديق والدها "أبو فراس" النافذ في سلك الأمن، ومن الطبيعي أن تكون التهمة

ملفقة عبر التساؤل عن طبيعة علاقتها مع المثنى، واتهامها بحمل سلاح في حوذتها، ليتضح فيما بعد من كل هذه المؤامرة أن نسمة كانت مراقبة من أبو فراس، لأنه يرى فيها مشروع علاقة عاطفية، لذا يضعها في السجن، يعرضها للتعذيب، ثم يظهر بدور المنقذ حين يدفعها للسفر خارج البلاد، على أمل أن يستأنف علاقته بها فيما بعد.

تقول: "رأيت رأسي يرتطم بالجدران، أقفال تلو أخرى، وغرف داخل غرف، وزنازين باردة، ووجه رمادي بشارب كث يقترب مني..". ص ٢٣٢ و"هكذا إذن! أبو فراس يعتبرني معركته التي يجب ألا يخسرها، والمثنى غريمه! آه لو يعرف! ماذا سيحصل لشمس حينها؟" ص ٢٣٧.

لكن خيارات نسمة تسير بشكل مختلف بعد وصولها إلى السويد، وتعرفها إلى الشاب العراقي "حسين"، ثم فرارها منه بعد لقائها صدفة بأستاذها الجامعي "شوقي" الذي تعرض مثلها للتعذيب وأُجبر على مغادرة الوطن. تتزوج نسمة من شوقي وتعيش معه أعواما طويلة في علاقة مشوهة وصامتة تدفعهما إلى البقاء معا بفعل الحاجة، لكن لا تلبث نسمة أن تتمرد على هذا الزواج، وتختار الرجوع إلى سوريا، تاركة شوقي في أحقاده وعذاباته.

لكن على المستوى الروائي في الحدث ثمة دور مهم يؤديه شوقي ويفوق في أهميته زواج نسمة منه، وهذا الدور يتضح في حصول نسمة على دفتر مذكراته، الذي تكتشف من خلاله أن شوقي كان على

علاقة مع زوجة أبو فراس التي كانت حبيبته السابقة، وأن ما تعرض له من سجن وعذاب بسبب انكشاف علاقته بها، ليس هذا فقط بل الجانب المهم الذي يتعلق بنسمة وظلت تجهله طوال هذه الأعوام وتكشفه عبر مذكرات شوقي هو معرفته بحكايتها مع أبو فراس، ومطاردته لها. هكذا تتكشف خيوط الحبكة في الرواية في الأجزاء الأخيرة، وينكشف معها مدى تحكم شخصية "أبو فراس" بمجريات حياة الأبطال.

فمنذ البداية، يكون أبو فراس السبب في التشوه الذي تتعرض له شخصية والد نسمة "ماهر الصياد"، حين يجعل منه عميلا سريا للأمن، ويدفعه للتبليغ عن أبناء منطقته، إلى أن يطال الظلم أولاد ماهر الصياد حين يتم اعتقالهم، ويُشتبه بموتهم في أحداث دامية هاجم بها الأمن المنطقة كلها للقبض على أعوان الإخوان المسلمين. هكذا يرتد شر ماهر الصياد إلى بيته، ويطاله شخصيا، لكن كل هذا لم يمنعه من أن يظل عميلا للأمن، ربما نتيجة الخوف، أو إدمان السلطة. من هنا تتضح أسباب الكراهية العميقة التي تحس بها نسمة نحو والدها، وتبدو مبررة لأنه كان عاملا أساسيا في تشويه حياتها وحياة أخوتها وأمها، السيدة الأرستقراطية التي تزوجها ماهر الصياد في غفلة من الزمن، تقول: "أعرف أن والدي كان يغلق باب مكتبه، ويقضي معظم الليل يكتب، لكننا لم نكن نعرف شيئا عن الملفات الغامضة التي يقفل عليها أدراجه. ص ٦٥.

احتجت إلى أسبوع كامل من العزلة، كي أمتص الصدمة، كيف فاتت تلك السنوات معه، ولم يخطر لي مرة أن أفتح هذا الدفتر؟ لم

ينفع لومي لنفسي، كل شيء واضح أمامي، لقد تجمعت الأقدار والظروف كلها لتجعلني أعيش هذه التجربة المريرة. زواجي منه، واكتشافي لكل هذه المصائب دفعة واحدة، موت المثنى، خداع شوقي المستمر لي، اشتراك أبي وأبو فراس بجريمة رهيبة، تضاف إلى سجلهما الحافل بالتجاوزات والجرائم المخفية" ص ٢٨٥.

تنتهي رواية "عين الشمس" عند لقاء نسمة مع شمس، والتساؤل عن ذاك الحب الذي كان، وكأن طرح فكرة الماضي من جديد يحمل تمويهاً بأن ثمة لحظات ثمينة في ذاك الأمن المؤلم، وبأن الحب الحقيقي يظل نابضاً خارج إطار الزمان والمكان بعيداً عن الفراق أو التلاقي.

– عين الشمس ، ابتسام التريسي، الدار العربية للعلوم "ناشرون" ، بيروت ، ٢٠١٠.

الحرب ولعنة المصير في "إبرة الرعب"

لا تنحصر نتائج الحرب في بقعة مكانية معينة تدور فيها، بل إن شظاياها تعبر الحدود والفضاءات لتخترق تراب مكان آخر، وتترك نيرانها على أرضه.. هذا ما يمكن استنتاجه أيضا من رواية "إبرة الرعب" للروائي هيثم حسين.

يتطرق الكاتب إلى أكثر من منطقة شائكة في السرد تنعكس فيها ظلال الحرب الواقعية والنفسية، الحرب بدلالاتها ونتائجها على الأرض، والحرب كصراع نفسي، وبينهما يمتد خط سرد طويل لمفهوم العلاقة الشائكة بين الذكورة والأنوثة، حيث كلاهما يحضر في النص من جانب حرب الهوية والانتصار للأقوى. تعكس الحرب اللبنانية آثارها على من يعيشون في قرية بعيدة في القامشلي، التي تقع على حدود العراق؛ ونرى ارتحال أحد أهالي القرية (موسو) إلى أتون تلك الحرب حيث يعود منها مشوها جسديا ونفسيا.

تبدأ رواية "إبرة الرعب" مع رضوان ابن موسو اللبناني، ينال موسو لقب اللبناني لأنه أمضى أعواما في لبنان، يحارب مع أطراف شتى، وعاد بأصابع مبتورة، وأذن مثلومة، ليعيش صامتا في قريته، لا أحد يعرف حقيقة ما تعرض له، ربما موسو نفسه لا يعرف الأسباب الحقيقية

لما وصل إليه، لكنها الحرب الفعلية التي لا ترحم، حيث لا مسببات لها، ولا نتائج سوى الدمار الذي يعيق عن المعرفة.

الراوي للنص الذي يبدأ معه السرد هو رضوان الذي يعرف باسم الممرض، نسبة إلى مهنته، وهو يقدم نفسه بأنه يتعرف للعالم عبر "المؤخرات" التي يحلل شخصية أصحابها، وينتقم منهم بتعريتها عبر استخدامه "إبرة" هي ظاهريا للشفاء، لكنها ضمنا وسيلة للانتقام، هنا يمكن ربط دلالة "الإبرة" التي ترد في عنوان الرواية بمفهوم الحرب، "الإبرة" هنا هي الأداة التي يستخدمها رضوان، مستعيضا عنها بالبندقية التي استخدمها والده موسو في الحرب اللبنانية. يحارب رضوان أهل القرية بطعنهم بإبرته الشهيرة التي تدور من بيت إلى بيت، ينتقم من كل من سبب له ولعائلته الأذى.

غادر موسو القرية لأنه ضرب مزارعا بمنجل وظن أنه قتله، قيل عن موسو أنه غادر إلى لبنان، وشكل عصابة مسلحة في أيام الحرب، قيل أنه لُقب بالجزار، ويقوم بكل أنواع الجرائم، حكايات كثيرة تم تداولها عن موسو، لكنها ظلت من دون أي دليل، لأن موسو يتحول إلى شخصية أسطورية الأبعاد لا يمكن أن يكشف سره وحقيقة ما فعل خلال غيابه في لبنان، أو مع من تعامل حقا، أو إن كان عميلا لأي حزب أو تنظيم أو جيش.

تضيء إبرة الرعب على أحداث الحرب اللبنانية، عبر شخصية موسو، وما حدث فيها من بشاعات، بيد أن الإضاءة الأكثر مركزية للحرب النفسية يمكن رصدها مع شخصية الابن وهو البطل السارد

رضوان الذي تنطلق منه لعبة السرد. والذي يعيش عقدة الأب الغائب، وعقدة أخيه "كاوا"، الذي يصغره بسنة وثلاثة أشهر. كاوا كان متفوقا في دراسته على عكس رضوان، الذي كره المدرسة، لكن كاوا المجتهد وبعد تعرضه إلى حادث عابر إثر حجر يُلقى على رأسه وهو في الصف السادس الابتدائي، يتغير تماما، يصير صامتا لا يحب مغادرة البيت، لكن فجأة تنتابه نوبات غضب شديدة، وفي أوقات أخرى يقول عبارات حكيمة لا تصدر سوى من رجل عظيم. حالة "كاوا" تلك أعيت الأطباء والمشايخ، فلا هو بمجنون ولا بعاقل، يشكل "كاوا" دلالة رمزية متناقضة لشخصية رضوان التي يغيب عنها البعد الإنساني في كل المواقف الحياتية.

تعلم رضوان التمريض في المستشفى العسكري، تعلمه ارتجالا عبر الرغبة والمتابعة والنظر، وكانت الليلة الحاسمة بالنسبة له يوم أسرع أحد الأهالي حاملا ابنته لاسعافها، ولما تمكن رضوان من انجاز المهمة، تحول إلى ممرض رسمي لأهل البلدة، يمارس عبر التمريض انتقاماته على هواه؛ حيث يستحيل على أهل القرية أن يفكروا بأن رضوان يؤذيهم بأدويته، وبأن الأدوية التي يزودهم بها سببت مثلا إجهاض شموسة الولود. فالدواء بالنسبة لهم يشفي، ولا يمكن أن يؤذي. شموسة التي وضعت ولديها الثاني والثالث وهي تربط كومة القش، لا يمكن أن يكون سبب إجهاضها أدوية الممرض رضوان، لأنه من خلال الإبرة الملعونة يحقن شموسة أيضا بعد أن تسبب بإجهاضها، ثم يعود إلى البيت ويقول لأخية كاوا بأنه انتقم له، إذ لولا عرس شموسة ما كان أخيه أصيب

بحجر في ذاك اليوم ومرض بالخبل، هكذا كانت رؤية رضوان للعالم، محملة بالمرارة والألم والحقد.

يصف الراوي أجواء القرية، وبساطتها، وكيف تخصص كل فرد فيها بتطبيب جزء ما من الجسد البشري، فالملا هو الملاذ الأخير لمن يفقد الأمل يقوم بالرقا والأحجبة، وتلجأ إليه العاقرات ليساعدهن على الإنجاب، والعجائز لمساعدتهم على الانتصاب، رغم أن كل أدويته رقى ودعوات، لكن حين يأتي رضوان بمهنته كممرض يضرب كل تلك التخصصات لأفراد القرية، حيث اقتنع الجميع أنه لا يمكن للحياة أن تستمر من دون إبر الممرض رضوان.

يرتبط الراوي بعلاقة مع قريبته روناك، لكن والدها يسعى لتزويجها من أحد معارفه، لذا يفر رضوان إلى الخدمة العسكرية رغبة منه في تناسيها، لكن رضوان لا يبدو محملا بأي مشاعر إنسانية سواء نحو روناك أو غيرها، فلا يتوقف الراوي السارد أمام أي ملمح عاطفي في شخصيته، هو لا يهتز له جفن أمام أي حدث مهما عظم شأنه مثلا: يقتل رضوان جولا الفتاة المخبولة التي اعتادت التردد على المستوصف، يجز رقبتها بعد ان يضاجعها لمعرفته أنها حامل منه، يبرر فعلته بأنه يرحمها من العذاب الذي ستتعرض له حين يكتشف حملها، في حين أنه يقوم بهذا ليتجنب ما يمكن أن يحدث له من مواصلة رؤيته لها بعد أن تضع وليدها منه.

ورغم ما في هذه الصورة من دلالات مفجعة تكشف كم الشر والألم المدفون في داخل رضوان، إلا أنه من الجانب الفني غاب عن

النص تقديم رؤية كاشفة للحظة تعاطف واحدة في حياة رضوان، فيما عدا موقفه من أخيه كاوا، الذي لا يمكن اعتباره تعاطفا إنسانيا بقدر ما هو رغبة بالانتقام للعائلة ككل من الأذى الذي تسببت به القرية لموسو وزوجته خجو، وولديهما رضوان وكاوا.

في الفصل الثالث تحكي الأم عن سنوات السبعينيات، وعن حملها بكاوا، وعن زوجها موسو، يبدو سرد الأم مكثف يختصر سنوات، ويحمل في ثناياه الكثير من الألم، على النقيض من سرد رضوان المحمل بالسخرية. لنقرأ "اعرف القرويون تماما، لا يعجبهم العجب، لكنهم ينسابون تماما أمام الهدايا، يبدؤون بكيل المدائح، أغدو في نظرهم المنزه عن الخطايا كلها. يتناسون مؤقتا ما يعيرونني به في مجالسهم، يصفونني ابن الأخرس، وابن القبيحة، وأخي العبيط". ص ٧١

يتداخل في السرد صوت الأبطال مع صوت الراوي العليم، يسرد الراوي أحداث الماضي علاقة موسو وخجو، زواجهما، وتسرد خجو حكايتها مع موسو بصوتها ورؤيتها له. منح هذا التداخل في السرد رؤى مختلفة للشخصيات والحكايا، موسو الذي يبدو صامتا وغامضا، تكشف علاقته بزوجته خجو أن الصمت سيد كيانه، وأن براعته بفعل الحب تسيطر على وجوده، وتأسر المرأة التي اصبحت زوجته رغم كل ما يقال عنه في القرية، ورغم غيابه وعودته،كانت تجد في حضنه الدفيء المفقود، وكان يجد لديها الملاذ الآمن.

هناك شخصيات هامشية مثل أبو الويل، مانديلا، المخدر محمود، والعقيد، الذي يعمل في المستوصف ويحرص على ارتداء بذلته

العسكرية وإشعار من حوله بأنه هام، يستذكر أيام الوجود السوري في لبنان، وكيف كان يتسلى بوضع الحواجز أينما يعن على باله في لبنان، ويتسلى بإغلاق الطرقات بحجج واهية بل إنه لم يكن يفتح الطرقات إلا بعد وساطات كثيرة وهدايا.. يكشف رضوان أيضا عن فساد المشفى الوطني، وسرقة كلية المجنون شفكارو، بحجة أنه يستطيع العيش بكلية واحدة، فالممرض رضوان بمساعدة المخدر محمود يعيدون توزيع الأعضاء على البشر، ويقومون بعمليات غير شرعية، وفق مبدا أنهم يساعدون البشر، بينما الحقيقة أنهم جزء لا ينفصل عن حرب اجتماعية شرسة، الغلبة فيها للأقوى والأكثر فسادا.

ثمة شخصيات أخرى توازي دور رضوان في السرد، كما في شخصية " نضال"، الشاب المتحول جنسيا إلى امرأة. يعاني نضال من عقدة جنسه كرجل، ويقرر أن يقوم بعملية خصاء متحولا إلى امرأة. وهنا يمكن الوقوف على فكرة "مركزية الذكورة" التي يقول فيها الفيلسوف بيير بيدرو، هنا تبدو المركزية منتهكة، حين يقرر نضال بتر عضوه الذكري، ومواجهة واقعه الجديد كأنثى، لكن حتى هذا الخيار لا يبدو أنه يحقق السعادة المرجوة لنضال، الذي عاش محبوسا في جسده طوال حياته، حين كان رجلا، أو امرأة.

لعله من المهم التوقف في رواية "إبرة الرعب" أمام واقع تقديم رؤية للمجتمع الكردي في سوريا، وإن لم يقدم الكاتب خصوصية هذا المجتمع في العادات أو التقاليد، بل برز حضور الهوية الكردية فقط عبر أسماء الشخصيات، وغاب عن النص رصد الشخصية الكردية من

الداخل، بل بدت كل الأحداث والشخصيات قابلة للحدوث ضمن أي مجتمع عربي محكوم للفساد والبيرقراطية، وآلية العنف، سواء الجسدي أو النفسي .

– إبرة الرعب، هيثم حسين، منشورات ضفاف بيروت، الاختلاف الجزائر، ٢٠١٣.

مطبخ الحب .. كتابة الألم بنكهات لاذعة

لعل أكثر ما يلفت الانتباه في رواية "مطبخ الحب" للكاتب المغربي عبد العزيز الراشدي، هي قدرة المؤلف على استدراج قارئه لمتابعة أحداث الرواية. إذ يبدو من الوهلة الأولى للقراءة أن الرواية تعني بشكل مباشر بمشاكل الجيل الشاب في المغرب، ومصير العلاقات المتداخلة بين الحب والجسد، والرغبة والخوف.

لكن مع تتالي الصفحات يتضح أكثر أن الوقائع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفقر وتقييد الحريات الفردية، وثقل الحياة العصرية المرهونة للمال في ألفية القرن الواحد والعشرين، كلها قضايا خيمت بظلالها على بنية النص، مع وجود حالة من العبث يمكن الوقوف أمامها منذ الصفحات الأولى.

تبدأ الرواية مع مشهد حب بين البطل السارد "عبد الحق" ومحبوبته "سهام"، وتتكشف طبيعة عبد الحق المهتزة حين يصف علاقته مع سهام قائلًا: "في المرة الأولى للقائنا كنا هاربين من عصا البطالة والبوليس ومن حياة مفعمة بالأسى" صـ ٨. أو أن يحكي عن نفسه، وعن علاقته مع وطنه "كان جزء مني يحتقر الانتماء" صـ ٣٦. ولعل فكرة

غياب الانتماء التي يكشفها البطل عن ذاته ستظل على مدار النص تيمة أساسية تحكم شخصيته وخياراته الحياتية، إنه بطل مهزوم، يعيش معاناة جيل كامل، ويسعى بلا طائل للخروج من تخبطاته وأزماته.

يمكن القول: إن رواية "مطبخ الحب" مبنية وفق مستويين من السرد: الظاهر منذ البداية قصة الحب بين شاب وفتاة في المغرب، والزمان هو في العشر سنوات الأولى من الألفية الجديدة، ويتوزع المكان ما بين الرباط، والدار البيضا، وسلا. كما يتخلل قصة الحب تلك أحداث تعصف بالمحبين من فراق وعودة، وخيبة أمل، وهجران وخيانة، وحنين. هذه التفاصيل تأخذ الإطار العام للعبة السرد، لكن في بنية الرواية يكشف الراشدي للقارئ واقع الحياة في المغرب بكل ما فيها من تحديات وعقبات تواجه جيل الشباب، الذي يعاني من التخبط والاضطراب السياسي والفكري، من سيطرة البيروقراطية، والصراع بين الجيلين: جيل الشيوخ المتحكمين في المطبخ السياسي، وجيل الشباب المتعثر، الذي يواجه ضائقات مالية، وحصارًا اجتماعيًا، يراقب الحب ويجعله مرهونًا للمجتمع سواء بالنسبة للشاب أو الفتاة. فالبطل الذي يعمل في الصحافة، ويعاني من التحولات العصرية السريعة يطرح تساؤلاته عن التيمات الإنسانية التي تحكم العلاقات في زمن يصير فيه التواصل عبر الإنترنت أكثر تأثيرًا من التواصل الواقعي، فالرجال الذين يكثرون في المدينة، يبحثون عن نساء افتراضيات، وكذلك النساء تبحثن عن رجال عبر شاشة الكمبيوتر. يقدم الراشدي فكرته حول أثر "الصورة" التي أصبحت الأداة المتحكمة في آلية تفكير الجيل الجديد. فالصورة

هنا هي المعادل الفعلي للإيهام، ثم يربط هذه الفكرة بمدلولها السياسي قائلًا: "بنات الدرب يحضرن أزواجًا من بعيد لأنهم لا يعرفون ماضيهم".. وإذا أراد شخص تدميرك يعود إلى ماضيك" صـ ١٧٢.

يمكن القول إن الرواية تحكي عن مطبخ كبير غير مرئي يتم إعداد الطبخات الكبرى التي تتحكم بالحياة، وهذا المطبخ يسيطر عليه طهاة عجائز، ومطبخ آخر يكتب فيه البطل "عبد الحق" قصاصات أحلامه، ومذكراته، وخياناته، فالمطبخ جزء مهم في التشكيل النفسي للبطل، حين يلتقي بمحبوبته بعد فراق يقول لها:

– لا أريدك على سريري كما في الماضي، أريدك أيضًا في مطبخي.

هكذا يتشكل حضور المطبخ في الرواية، خاصة حين نعرف أن "عبد الحق" يكتب في المطبخ، ويترك أوراقه ملقاة هناك، وبسبب تلك الأوراق سيخسر محبوبته "سهام"؛ على الأوراق يكشف الراوي خيباته الكثيرة، وتشرده في أوروبا يقول: "أخفيت معاناتي في شوارع أوروبا وشحني مثل القمامة إلى بلدي"، ويحكي قصص ضياعه في الدار البيضاء، وعلاقاته مع النساء، وفي كل هذا ينظر للمطبخ كمكان أليف بالنسبة له يعيد ترتيب سطور حياته فيه، أو يعثر على أفكاره العظيمة وهو يعد شيئًا يأكله أو يشربه. ولعل تقديم هذه العلاقة مع المطبخ من كاتب شاب يكسر النمط التقليدي المرسوم مسبقًا في اختصاص المطبخ بالنساء، يتواطئ الراشدي مع وجود الرجل في المطبخ، مساندًا بشكل

غير مباشر الأفكار النسوية التي قاومت لأعوام فكرة اقتران المطبخ بالمرأة.

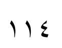
بيد أن "مطبخ الحب" عند الراشدي لا يوجد فيه تفاعل بين الحواس كلها، لا تفوح منه روائح الأطعمة المطهوة، بل إنه مطبخ للحب فقط تتفاعل فيه الرغبات المتداخلة بين الحب والجسد، يظل الحضور الحسي مقتصرًا على علاقة الجسد بين "عبد الحق" و"سهام"، لكن غاب عن النص تفاعلات الروائح والألوان والمذاقات التي تحيل إليها كلمة "مطبخ" الموجودة في العنوان، بل حتى وجود فكرة الروائح مثلًا ترتبط بالزمن أكثر كأن يقول: "الآحاد في ذهني تستدعي الروائح والتنظيف".ص ١٢٦.

ولعله من الممكن ربط الغياب التخييلي للحواس، مع الحضور الواقعي الذي يطغى على السرد على حساب التخييل، مع مقاربة وقائع تاريخية معينة تتعلق بالمغرب، مثل هجرة الشبان بقوارب الموت، أو طبيعة العلاقة بين الشباب والحكومة التي تتجاهلهم، أوهجوم البوليس ومطاردته طلاب الجامعات، ويوحد بين كل هذه المواقف حالة من الفقد التي تتجلى بوضوح في اضطراب موقف البطل من حبيبته، فهو غير متيقن من شيء أبدًا، لا ينتمي للوطن، ولا إليها، ولا لأي شيء محدد، لذا يظل متذبذبًا، في اختياراته وأفعاله، يجنح للاختيارات العابرة كما في علاقاته الأخرى، شخصية "عبد الحق" لم تحمل في أبعادها شخصية البطل التراجيدي المعذب، بقدر ما جسدت حالة صراع، فهو يعبر عن عدم يقينه في كل ما حوله، بل في ذاته أيضًا،وفي عدم قدرته

على حسم أمره، في حين تبدو المرأة المحبوبة "سهام"، أكثر ثباتًا ويقينية منه، سواء في عواطفها نحوه، وإقدامها على الدخول في علاقة جسدية رغم عدم تيقنها من عواطفه وإحساسها بخذلانه لها في كثير من المواقف.

وإن كانت حالة التأرجح التي سيطرت على البطل "عبد الحق" طوال النص يحاول الكاتب أن يضع لها حدًا في ختام الرواية حين يقول: "يخالجني شعور بالراحة والأمان مثل من وصل إلى مستقر له فأواصل المشي قرب البحر، وأنا أغطي جرحي الطري بيدي" صـ ١٩٠، إلا أن هذه المحاولة جاءت متماهية مع الحالة الأساسية التي تخيم على الرواية، وعلى بطلها، من دون أن تحمل سمة العثور على الراحة، أو الأمان الفعلي؛ لأن العوامل المسببة للحالة ككل بما فيها الأوضاع السياسية والاقتصادية المتأزمة والمطروحة عبر النص، مازالت على حالها ولم يطرأ عليها أي تغيير، من هنا يكون من الصعب العثور على إنقاذ فردي لواقع البطل المضطرب، لذا يبدو قوله الأخير أشبه بعلاج مؤقت ينسجم مع ختام الرواية، من دون أن يحمل حلولًا موضوعية لمشاكل الأبطال، التي بدت متروكة لمصير مجهول .

- مطبخ الحب ، عبد العزيز الراشدي ، دار ثقافة بالإمارات وبيروت ودار الأمان بالرباط ، ٢٠١٢



"خان زاده" والكتابة بين زمنين

تحكـي روايـة "خـان زاده" عـن بيـروت القديمـة، بيـروت المتوارية خلف مظاهر الحداثة؛ حيث تجتهد الكاتبة لينا كريدية لكشف وجه آخر لبيروت، لفتح الصَدَفة، وإخراج اللؤلـوة المتواريـة داخـل المحـارة السـميكة. هكـذا يـدلف القـارئ إلـى عـوالم "خـان زادة" عبـر متابعـة حيـاة الـبطلات الثلاث: "جيهان" و"روعة"، والراوية، وبينهن مجموعة من الأبطال الذين يكملون الهيكل الخارجي للبناء الروائي.

يدور فعل السرد عبر راوية لا تحمل اسمًا، إلا أنها تحكي كل ما عاشته في الماضي وما تعيشه الآن. تنطلق من الزمن الحاضر، من لحظة استنطاق للماضي، دون أن تملك أي استشراف للمستقبل؛ فهي ظلت محاصـرة بـزمنين؛ أحـدهما: مضـى، مخلفًـا وراءه ذكريـات فقـد وحـرب، وجع وموت، ودمار لمدينة بيروت التي أحبتها، وأمضت بها كل أعوامها الماضية. والزمن الثاني: زمن حاضر، مستمر، يستمد مرجعيته من الأمس الشـقي، الـذي تـنعكس ظلالـه الشـبحية علـى الأبطـال؛ فـلا تفسـح لهـم مجالا ليغيـروا من مصـائرهم، بقـدر مـا تتركهم مسـمرين عنـد لحظـة مـا لا منأى عنها.

فبطلة الرواية التي "لا تعرف أنصاف الحلول"، والتي تدير دفة السرد من زاوية رؤيتها الخاصة، تعيش صراعها الداخلي مع الزمن؛ لذا اختارت العزلة والابتعاد عن بيروت نحو "سوق الغرب". تجلس لتراقب من بعيد تحولات المدينة، بل وتحولاتها الذاتية أيضا، وتحولات كل من يحيط بها، تقول: "من قريتي الموحشة شتاء أنظر إلى بيروت.. ثمة أضواء قليلة ومتفرقة". (ص: ١٠٩).

تسرد البطلة حكاياتها بمزيج من الوجع والرثاء؛ الوجع من العمر المهدور في نضال وهمي، اكتشفت إخفاقه متأخرًا، ومن قصص حب متصدعة عانت فيها من ذكورية الرجل، وتطرفه الذي يواريه خلف حجاب الادعاءات الكاذبة. فيما الرثاء للمدينة المفقودة "بيروت" التي لم تبق كما هي؛ بيروت التي صارت للغرباء، مدينة "كوزموبولتانية"، تجمع كل الأطياف والجنسيات والمذاهب، لكنها تُشرد أهلها وتجعلهم غرباء. لا تتمكن الراوية من القبض على مدينتها إلا في تذكر الماضي، استرجاع خيالات عمتها "خان زاده"، وسرد حكايتها كما لو أنها جزء من حكايا المدينة المفقودة، أو ظل لها؛ لذا تطرح الراوية أسئلتها عن العلاقة مع خان زاده قائلة: "ما لك لا تشبهين خان زاده بشيء؟ ألا تحملين شيئا من جيناتها؟ أحملها في قلبي ولا أشبهها، وأنا مثلها في كل شيء، سأرحل كما رحلت، وسأطوي قصتي كملايين النساء. كل منهن تطوي قصتها. كلهن خان زاده، رحلن دون أثر يُذكر". (ص: ٥٩).

هكذا تصير حكاية "خان زاده" جزءا من الأرث الجمعي للنساء البيروتيات؛ جزءا يمثل مواجهة القديم والجديد، الماضي والحاضر، الكلاسيكية والحداثة. فالساردة التي تعاني التغريب عن مدينتها تطرح على ذاتها سؤال الهوية، وكما لو أنها تريد التأكد من أنها امتداد لتلك المرأة القديسة التي كانت هنا في يوم ما، ومضت دون ما يدل على حضورها؛ لذا تمضي الرواية في سرد حكايتها كي لا تتلاشى كما تلاشت حكايا النساء الأخريات.

عبر شخصية بطلتها "جيهان" – المناضلة اليسارية السابقة أيضا– التي عادت بعد تمرد إلى أحضان الطائفة والعائلة، قدمت الكاتبة نموذجا آخر لامرأة في الخمسين، قادها الزمن إلى التحول، وازدادت انغلاقا مع مرور الأيام، "تؤنس وحدتها قططها وهوسها بالنظافة" (ص: ١٠)، وتعاني من نفور من كل الغرباء من غير أهل بيروت الأصليين، وتعبر عن هذا بتمسكها بكل العادات القديمة، ومن خلال "جيهان" تكشف الساردة عن جوانب أنثوية في شخصية "جيهان" صقلتها مع تقدم العمر، مثل الاهتمام بالعطور وتركيباتها السرية، الاعتناء بالطبخ التقليدي، والحرص على التمسك باللهجة البيروتية القديمة.

أما روعة البطلة الثالثة، والتي تصفها الساردة بأنها لم تتغير بمحبتها وطيبتها المطلقة، فتمثل النموذج الأنثوي اللطيف القادر على منح الابتسامة والدفء لمن حوله رغم معاناته الخاصة. روعة التي تعرضت لما يشبه الاعتداء الجنسي وهي صغيرة، لم يتشكل في داخلها

أي حقد على العالم، بل حاولت أن تظل كما هي، وألا يطال نقائها الروحي أي سواد، حتى بعد زواجها التقليدي من رجل، تبينت فيما بعد مدى سطحيته، وعدم قدرته على تحمل المسئولية. اختارت مواجهة الحياة بصبر، وتحملت مسئولية العائلة لتكون هي ربان السفينة، لكنها تظل في داخلها تلك الطفلة الهشة الحزينة.

تتطرق الرواية أيضا لشخصية الرجل العربي، عبر عدة نماذج تفضح التناقض الداخلي بين رغبة الرجل المثقف بامرأة مثله متحررة فكريًا، وبين رفضه لها؛ وكيف يقع اختياره في نهاية المطاف على امرأة أخرى لم يرتبط بعلاقة معها. يتضح هذا في شخصية "نضال" الذي ارتبطت معه الراوية بقصة حب طويلة، وأيضا "غسان" حبيب صديقتها روعة، رجل الأعمال الذي يدعي اللطف ويتظاهر بالتأنق، فيما هو كاذب ومحتال، ويختار أن يضع حدا لعلاقاته بها بأن يختفي فجأة بلا أي توضيح.

ثمة ما ينبغي التوقف عنده أيضا في رواية "خان زاده"، وهو أمر بالغ الحساسية؛ حيث فكرة العلاقة مع الزمن تشغل مساحة كبيرة من السرد. وهذا يأتي منسجما أيضا مع فكرتي الماضي والحاضر، اللذين يشكلان الإطار الرئيسي في البناء السردي للرواية. لكن ما أعنيه بالعلاقة مع الزمن؛ هو: المراقبة الواعية للتحولات الإنسانية التي طالت الأبطال مع مرور الزمن، هناك شعور بالأسى، والعجز أمام هذه التحولات التي يمكن للراوية رصدها دون القدرة على فعل شيء حيالها، تماما

كقول البطلة في الصفحات الأولى: "لم نعد نحن الثلاث كما نحن، أصبحن أقل نضارة". (ص: ٦). هذا الرصد تطبقه الكاتبة على معظم الأبطال الرئيسين، العمة "خان زاده" و العم "أسامة"، الذي شهدت حياته تحولات كثيرة، وبين الراوية التي تصف ذاتها قائلة: "ربما أصبحت أكثر دبلوماسية أو أكثر كذبا، أكثر تقبلا لأكاذيب الآخرين، أو أكثر فهما لما يسمى الضعف الإنساني". (ص: ١١٥).

إن مراقبة التحولات الزمنية، وما تفعله بالروح والجسد، حضرت بشكل متوازٍ أيضا مع التغيرات التاريخية التي ألمت ببيروت منذ الزمن الماضي، وانتشار العادات العربية القديمة بين أزقتها وبين عوائلها العريقة، إلى الزمن الحاضر؛ زمن الحداثة، وزمن هجرة الأبناء وتشتتهم في بقاع الأرض.

بيد أن مراقبة الزمن لا تتوقف عند البطلة الساردة على التاريخ، والأشخاص فقط، بل إنها تطبق رؤيتها هذه على كلبها العجوز الهرم؛ حين تصفه – في الصفحة الأخيرة من الرواية – بأنه يحاول القفز فلا يستطيع؛ لأن قوائمه العجوز لا تعينه. وكما لو أن كل ما يحيط بها يهرم ويشيخ، وهي تظل في مقعدها تراقب كل ما يتغير دون أي قدرة على فعل شيء .

– خان زاده ، لينا كريديه ،دار الآداب، بيروت ،٢٠١٠



" سرمدة" فادي عزام.. التاريخ من قلب الذاكرة



"كلما اقتربت القوانين من الواقع أصبحت غير ثابتة، وكلما اقتربت القوانين من الثبات أصبحت غير واقعية".. ترد مقولة آينشتاين هذه في رواية "سرمدة"، للكاتب السوري فادي عزام.

حكايات كثيرة، ومرويات، وقصص غامضة خرافية وحقيقية، تنسال من ذاكرة "سرمدة". ومنذ الفصل الأول – الذي حمل اسم "عزة" – يتضح للقارئ أن اسم "سرمدة" الذي حمل عنوان الرواية هو اسم بلدة سورية في "حوران".. "سرمدة" التي يطلق عليها ألقابٌ كثيرة؛ منها: "أم الشجر"، و"تل الريح"، و"جرن الله".. كل تلك الألقاب مستوحاة من طبيعتها، ومن بساطة أهلها ورغبتهم في العيش؛ لأنهم مقتنعون بأن حياتهم ستتكرر مرة أخرى، رغم أن الراوي يذكر أن "سرمدة" هي بلدة عادية، بل إن "النبش في ذاكرتها يحتاج إلى إيجاد فراغات بين الأزمان" (ص: ١٢٦). إنها بلدة آمنة يتعايش فيها المسيحيون، والمسلمون، والدروز، يتعايشون بمحبة، ووئام؛ حيث تتجاور الكنيسة مع الجامع، ويتشارك الجميع بالأعياد والمناسبات بلا تفرقة، بل إن الكاتب يورد عبارة على لسان بطلته حين تقول للخوري: "المجلس، والكنيسة، والجامع، مش كلن بيوت الله؟" (ص: ١٣٣)

وعلى الرغم من أن الكاتب يبدأ بحكاية لقائه – بالصدفة – مع دكتورة الفيزياء "عزة"، التي تعيش في باريس، وحين تعلم أن الراوي "رافي" من "سرمدة"، تقوم بسرد حكايتها على مسمعه، قصة حياتها السابقة في شخصية "هيلا منصور"، التي تفر مع حبيبها الأمازيغي "آزادي"، ثم بعد عدة سنوات من الضياع في الأرض تعود إلى بلدتها "سرمدة"؛ لتلقى حتفها على أيدي إخوتها الخمسة الذين عاشوا معزولين بالفضيحة والعار بسبب فعلتها.

تحكي د. عزة بثقة عن تأكدها من تجربة الحيوات السابقة التي يشكك فيها "رافي"، إلا أنه يمضي للبحث عن الحقيقة حين يغادر باريس ويذهب إلى سوريا، بل إلى "سرمدة" تحديدا؛ ليبحث عن جذور الحكاية ومدى صدقها، وهناك تنفتح أمامه قصص أخرى يتداخل فيها الأسطوري بالديني، والميتافيزيقيا بالواقع؛ لتصير كل حكايات "سرمدة" ومروياتها أشبه بنسج غامض من الغيبيات التي لا تجد لها تفسيرا منطقيا.

هناك مثلًا حكاية "أم سلمان" التي ينتفخ ثدييها بطريقة عجيبة، إلى أن تقوم زوجة ابنها "فريدة" بتفريغ الحليب الذي يملأ الثديين، وتضعه في زجاجات، ثم تقوم باستخدام الحليب بتركيب وصفات شافية تعالج بها حالات سقم الروح والجسد.

أيضًا حكاية ساحرة "كناكر"، أشهر ساحرة في سهل "حوران"، التي تملك مخزونا من الكتب السحرية النادرة، والتي تصنع سحرا من الزرنيخ يؤدي لتسمم البلدة بأكملها. ثمة الكثير من التعاويذ والغيبيات

على مدار النص، مثل: "النزول للبئر وإلقاء الملح فيه لتحقيق أمنية"، "الأحجبة"، و"حرق البخور مقرونًا بدهن العطر من شجيرات الرتنجية"، أيضا طقوس الدعاء والصلاة المحفورة في مخيلة الأبطال.

يبدو الفصل الثاني – الذي يحمل اسم "فريدة" – من أكثر فصول الرواية تماسكًا، على مستوى البناء النفسي للبطلة فريدة؛ حيث يمنحها الكاتب حياة مزدحمة بالتفاصيل الكثيرة التي تعكس أبعادا تاريخية ودينية لهذه الشخصية. تشكل شخصية "فريدة" منذ بداية ظهورها الروائي بأسلوب يحمل صفة المغامرة، حين يتم زواجها من "سلمان"، بعد رهان على طاولة القمار. ثم في ليلة العرس يموت العريس وتصير "فريدة" المرأة المشؤومة التي يكون حضورها نذير نحس وموت، لكن فريدة – بكل ما أوتيت من قوة أنثوية، وجمال أخاذ – تحارب هذه النظرة؛ فهي في حين تكون حكيمة أعشاب، وفي حين آخر تفتح بيتها للمراهقين الذين يسعون لاكتشاف جسدهم وجسد المرأة. ثم تصير أمًا عازبة بعد موت الأستاذ "حمود"، الذي تزوجته لتمنح ابنها لقبا، ثم في خاتمة حياتها تصير كائنا غيبيا، مشدودا إلى مناجاة الله والشرود في ملكوته.

ينسج الكاتب حكاية "فريدة"؛ لتكون هي المحور الذي يمسك كل الأطراف، فالراوي "رافي"، يصل إلى "سرمدة" يوم وفاة "فريدة"، وتستدعي ذاكرته أحلاما شبقية عاشها ذات يوم وهو يتأمل جسدها خلال مراهقته، كما أن فريدة ترتبط بعلاقة حب مع "شفيع" شقيق "هيلا منصور" التي أخبرته عنها د. عزة، كما أن "فريدة" هي الخيط القوي في

حكاية "بثينة"، التي ستقع فيما بعد في حب "بلخير" ابن "فريدة"، هكذا تكون هذه الشخصية هي نقطة الوصل بين الأبطال جميعا، ولعله من هنا تستمد حضورها السردي القوي.

الجزء الثالث من "سرمدة" يحمل اسم "بثينة"، ويبدأ مع الراوي وهو يتأمل الأيام التي مضت عليه منذ وصوله إلى بلدته. يتعرض الكاتب خلال سرده للفصل الثالث للحديث في عدة مواضع عن حرب أكتوبر، وعبر شخصية "الأستاذ حمود" المؤمن بأفكار حزب البعث، يحكي الراوي باقتضاب عن معركة "طبريا"، وحرب الاستنزاف، وعن نهاية الحرب واختفاء "الأستاذ حمود" في غياهب المجهول؛ حيث قيل إنه قُتل أو أُسر أو اختفى، لكن دون دليل حاسم على نهايته.

تنتهي الحرب بوقوع جرحى من "سرمدة"، وشهيد واحد هو "شاهر منصور" شقيق "هيلا"، التي قُتلت على يد إخوتها الخمسة فيستشهد في الحرب، وتنشغل "سرمدة" بدفنه، والقيام بواجب العزاء، فهو ابن "حمد منصور"، أحد فرسان الثورة السورية الكبرى، لكن هل أحداث الحرب هي التي أثرت فى تحولات "سرمدة"؟ أو فلول من الشباب الشيوعيين الراغبين بالتغيير، والمتأثرين بما يحصل في سوريا والشرق، الذين يبادرون لمساعدة الأهالي في الحصاد، قبل أن يتحول حضورهم إلى حالة من الصراع بين البعثيين والشيوعيين؟

يحكي فصل "بثينة" حكاية تلك الفتاة التي ظلت منغلقة على نفسها بانتظار عودة خطيبها المهاجر إلى "فنزويلا"، لكن مع مرور

الوقت يخذلها هذا الخطيب بمنحها الحرية، ثم تدخل في علاقة معقدة مع ابن "فريدة" الطفل "بلخير"، الذي تستدرجه إلى مسالك الجسد، ثم تعي فداحة فعلتها فتنبذه من حياتها، تتزوج، وتسافر ثم ترجع بعد سنوات حين تنضج سنوات مراهقته لتشتبك معه في علاقة أكثر توترا.

تنتهي رواية "سرمدة" مع قرار البطل "رافي عزمي" إقفال أبواب الذاكرة التي انفتحت على مصراعيها لتحكي له حكايات يتداخل فيها التاريخي بالسياسي بالغيبيات، وقصص الوطن، والحب، والأثم. يودع الأشخاص الذين التقى بهم ويمضي في حال سبيله، وكما لو أنه يترك "سرمدة" لعالمها الغامض، مغلقة على حكاياها، تكرر تاريخها بلا وجل أو ندم، وهذا ما سيلاحظه القارئ حين يحكي الراوي عن جنازة "فريدة" في الصفحات الأخيرة، فبعد أن نبذها الجميع ورفضوا الصلاة عليها، تنطلق الأصوات خافتة في البداية ثم قوية: "الله يرحمها.. الله يرحمها" .

- سرمدة، فادي عزام، دار الناشرون، بيروت، ٢٠١٢.



"ذاكرة شرير".. الكتابة من منطقة العتمة



فتيات متسولات، شحاذون، أولاد سوق، وأطفال صغار عيونهم جاحظة. عذاب، انسحاق، كوابيس مرعبة، وبطل الرواية الكسيح (آدم) الملقب بكسحي الملك، يمارس مهامه بفعالية في الشوارع والأزقة، في الأسواق وبين المتاجر والمقاهي. هذا هو العالم الذي ينسجه الكاتب السوداني منصور الصويم في روايته "ذاكرة شرير".

(١)

يحكي الصويم عن جماعة من البشر دفعتهم الحياة إلى مستنقع المدينة الآسن، يعيشون على الحافة، ويغامرون بحياتهم ألف مرة من أجل لقمة العيش، ينامون على الأسفلت ويمزقهم جوع كافر، ثم يأكلون بقايا البقايا، يتعاطون مخدرًا رخيصًا إلى أن تمضي بهم الحياة نحو حتفهم.

إنه واقع شديد المأساوية والبؤس، لكن ليس هذا ما يميز رواية "ذاكرة شرير" وسط العديد من الأعمال الروائية، بل هناك أمران أساسان سيطرا على هذا العمل الروائي؛ أولهما: يكمن في البناء السردي المتماسك الذي يبني معماره بشكل عامودي يتصاعد مع الحدث ولا

يخرج عن إطاره. والأمر الثاني: هو السرد من الداخل؛ أي أن الصويم منح بطله – عبر استخدام ضمير الأنا في مجمل الرواية، وفي مقاطع قصيرة ضمير المخاطب– القدرة على سرد الحكاية من بؤرتها الأساسية؛ من الشارع الذي تربى فيه بطله، والقص من العالم السفلي لأطفال الشوارع وليس كمراقب لهم؛ للحكم عليهم سواء بالإدانة أو التعاطف. ثمة أمر آخر يسيطر على النص هو القدرة على الإمساك بالقارئ من دون أن يفقد حس التعاطف؛ سواء مع بطل الرواية الرئيسي آدم، أو مع الأبطال الجانبين: مرتوق، أم سلمة، الحجة عشة، وهيبة، رحمة، جاك تويلا، وغيرهم.

(٢)

يُقسم الكاتب روايته إلى ثمانية فصول؛ تبدأ مع فصل "مثلث الأسمنت" وتنتهي مع فصل "وسوسة إبليس". ينفتح المشهد الأول في النص مع البطل آدم الكسيح وعودته إلى السجن، وإن كان لا يتضح من الصفحات الأولى أن المكان الموصوف هو أحد عنابر السجن، إلا أن هذا ما سينكشف فيما بعد. يصف الكاتب المكان بدقة متناهية تتيح للقارئ تخيله بسهولة، ثم يدلف إلى ذاكرة بطله، منذ طفولته الأولى مع أمه الشريدة "مريم كراتيه" التي يصفها بالأم العظيمة، يحكي عن أيامه القليلة معها بمحبة بالغة تضفي على الوصف نوعًا من الحنين الغائر، وكما لو أن تلك الأيام كانت أيامًا سعيدة لم تعد في متناول يده الآن. يقول: "الهدهدة، ما كنت أحسه وأمي العظيمة "مريم كراتيه" تضعني على حجرها.. تضمني وتقبلني لاكتشف طعم "السلسيون الفائح" من

شفتيها.. لابد أنني كنت أحب أمي، ولابد أنني أحس الآن بطعم الخسارة المر بفقدها الأبدي.. تركتني للشحاذات الصغيرات، وتمضي كي تموت في مبارزة مجنونة، ضد أولاد السوق، الشماسة المتسلحين بخيال مسطول وقوة مخدرة" (ص ٨، ٩).

يختصر هذا المقطع طفولة البطل آدم، الطفل الكسيح الذي رعته متسولات صغيرات، استخدمنه كأداة استجداء أكثر فعالية في التسول. تمضي الحياة به لا بيت له إلا الشارع الكبير، يتحايل على الواقع المر كي يعيش متنقلا من يد إلى يد؛ ومع الأيام تنزوي ذاكرة طفولته ومعها ذكرى الأم العظيمة، ولا يظل قابعا في ذاته إلا حاضر صلب، شديد القسوة، من دون أن تعوقه قدماه العاجزتان عن الحركة؛ لأن أمه عودته على الالتصاق بالأرض حين كانت تتركه وحده لساعات طويلة، بل إن هذه العاهة التي ميزته عن غيره من أطفال الشارع ستجعلته فيما بعد أكثر مهابة وهو يجر ساقيه وراءه، ويجعل قدميه تتعارضان وتلوحان وهو يزحف على الأرض، مستندا إلى يديه الصغيرتين، يستجدي المارة والعابرين بكل أساليب التسول التي مرنته عليها "وهيبة"، و"أم سلمة"، اللتان تكفلتا بتربيته.

(٣)

تستمد الرواية عنوانها "ذاكرة شرير" من فعل التذكر الذي يتم التنقل إليه مع استخدام صيغة المخاطب، في مقاطع سردية معينة، وإن كان الانتقال لهذه الصيغة قليلا على مدار صفحات الرواية (ص: ١٨٠)، لكنه يحدث من دون قطع أو فاصل، بل من الممكن أن يتم

في المقطع نفسه. وغالبا في فعل التذكر والانتقال لضمير المخاطب يتم استحضار مشاهد وأحداث حاسمة في مجرى الحدث؛ كأن يقول: "يا كسحي، تذكر ذلك الزمن. الجامع الكبير، بيت الله وبيتكم". (ص: ١٣)، "كم من الأعوام مضت، وأنت تتربع على مربعات مثلث الأسمنت". (ص: ٢٥)، "لكنك يا كسحي، حين بدأتا بتمزيق القماش المهترئ، ومدتا تجاهك خرقتك، بعد أن بللتاها بالسائل اللزج، أخذتها ورائحة جسد حميم تحاصرك"(ص: ٦٢)"يا للألم وأنت تتذكر هذا يا كسحي" (ص: ٧١).

يحمل فعل التذكر استعادة للماضي، بما يشكله من انعكاس على الحاضر المرعب المتشابك مع خوف باطني من نهاية مفاجئة أو غدر غير متوقع، وبين عالم الشارع بكل وحوله، وبين عوالم الجريمة، والسرقة، والشعوذة.

عبر فعل التذكر، يستعيد كسحي أيامه في بيت الشيخ الفاسق الذي يتزوج من "وهيبة". يأخذ الشيخ "وهيبة" إلى بيته الكبير، ويأخذ معها كسحي الذي يحوله إلى مساعد له في أعمال السحر، حيث يرتاد بيته تجار، وضباط، ورجال كبار في أجهزة الدولة، أطماعهم توازي قوتهم، وأيضا نساء يبحثن عن الحظ واللذة والسطوة. هكذا يصير كسحي هنا كائنا أقرب إلى المسوخ، حين يدخل إلى غرفة النساء المعتمة لعلاجهن على اعتبار أنه جني، وتبدو الصورة – على ما فيها من دراماتيكية رهيبة – محملة بواقع مأساوي وبائس، لأشخاص تبدأ حياتهم وتنتهي في غمضة عين، ولا يدري أحد بهم. "وهيبة" تعود إلى الشارع

بعد القبض على الشيخ الفاسق، رحمة تموت بالإيدز، "سلوى" تصاب بالسل. وأشخاص يظهرون ويختفون، يبتلعهم ظلام الشارع؛ حيث يتشاجرون بعنف حقيقي، ثم يستسلمون لسطوة مادة "السيلسيون" المخدرة، يتكومون فوق بعضهم وينامون.

ثمة أمر ينبغي التوقف عنده – عند الحديث عن فعل التذكر – وهو وعي البطل (آدم)، الذي يبدو متجاوزا في بعض المواقف. شخصية المشرد الذي ينتمي إلى الشارع فقط، فعند حديثه عن الطراز المعماري في الأسطر الأولى من الرواية. (ص: ٧)، وعن افتتانه بالسينما "السينما عالم متصل لا ينتهي بانتهاء الفيلم، أثره المدهش يمتد حتى نهايات مسامرات الليل". (ص ٦٠)، يبدو متفوقا على محدودية عالمه المعرفي، الذي لا يمنحه هذه القدرة السلسة على الوصف الدقيق لعوالم غريبة عنه.

يحيلنا فعل التذكر أيضا للتوقف عند كلمة "شرير" في عنوان الرواية، إلى مدلول الكلمة ومدى تطابقها مع عوالم الرواية وشخصيات الأبطال؛ إذ ليس ثمة خير وشر، أو قواعد سلوكية اجتماعية تحكم حياة الأبطال منذ بدايتها إلى نهايتها. هناك واقع الشارع الذي لا يرحم، يطبق قوانينه بلا رحمة على الضعفاء، فلا مساحة هنا لفكرة الشر؛ لأنها بلا مدلول إلا في عُرف القوانين الاجتماعية السائدة التي لا تنطبق على أبطال الرواية ليس لأنهم خارجون على القانون فقط، بل لأنهم مظلومون وضعفاء وهشون، وهم الضحايا الحقيقيون لكوارث الأنظمة السياسية والاجتماعية الفاسدة، التي لا تلتفت إليهم – وإن التفتت– لن تتعامل

معهم سوى بلغة العنف؛ من هنا تأتي كلمة شرير محملة بنوع من الحكم القيمي على بطل الرواية الذي جاءت أفعاله منسجمة تماما مع واقعه، حتى في الجزء الأخير من النص؛ حين يسلك مسلك الشيخ الفاسق، يدعي الكرامات، ويمارس الشعوذة، وتموت في داره الفتاة الجميلة الشقراء التي عالجها من قبل وهو يؤدي دور الجني على أيام شيخه الفاسق. لم تبدُ أي من أفعاله كلها خارجة على السياق المرسوم له من البداية، حتى حين يتم وضعه في السجن وبداية ادعائه القدرات الخارقة، ظل كل هذا ردا منطقيا على سيرورة حياته الأصلية. ربما لا يحضر فعل الشر المباشر سوى في الأسطر الأخيرة؛ حين يسترسل في وصف وسائل الخداع التي كان يمارسها في داره، موت الفتاة، ودخوله السجن، وختامه النص بعبارة: "عاما أو اثنين، وربما أعود"، أي أن لعبة الشعوذة التي فرَّ منها في أيام الشيخ الفاسق، صار جزءًا منها بعد أن راقت له، وصار هنا هو الذي يقوم بدور الجلاد، وفق مقولة: "الضحية جلاد قادم".

(٤)

لا يحدد الكاتب مدينة معينة تقع على أرضها أحداث الرواية، فقط يرد اسم "النيل" عابرا أكثر من مرة؛ لذا فمن الممكن اعتبار وقائع هذه الرواية قابلة للحدوث في السودان أو مصر أو المغرب، أو أي بلد عربي آخر موجود فيه شريحة عريضة من أبطال العالم السفلي، المهمشون الذين قلما يجدون من يحكي عنهم أو ينقل صوتهم. لقد

تمكن منصور الصويم من تحقيق معادلة الكتابة من منطقة العتمة عن عوالم المشردين، بلا أي نبرة إدانة عالية لأي أحد، بل ظل يشير بطرف خفي للأسباب والنتائج؛ لينسج أحداث روايته بلغة فنية عذبة ومتماسكة في آن واحد .

– ذاكرة شرير، منصور الصويم، الدار العربية للعلوم "ناشرون"، بيروت، ٢٠١١.

حكايات "باب الليل" وانكسارات الروح

تنسال الحكايات في رواية "باب الليل" للكاتب وحيد الطويلة ومنذ الكلمات الأولى يتضح الدور الذي يؤديه " المقهى" في هذا النص، إنه المسرح الفعلي للأحداث، الجملة الافتتاحية هي : " كل شيء يحدث في الحمام، حمام المقهى بالطبع".

وفي ختام الرواية يذكر الطويلة أنها كتبت في مقاهي تونس (الأوبرا، باب سويقة، العتيق، الشواشية، للاعربية، بابليون، باب الحوم– أيضًا مقهى الحاج مغربي في القاهرة.) هنا يبدو تحديد الأماكن مهما بالنسبة للكاتب، وإلا ما جاء على ذكره، فالمقهى في " باب الليل" والذي اختار له المؤلف اسم " لمة الأحباب" هو مكان الحدث ومحوره؛ حيث تجتمع هويات كثيرة تجد سلواها في المقهى، مجموعة من النساء معظمهن من بائعات الهوى ، ورجال عطبتهم السياسة والخيانات الاجتماعية، والهزائم الاقتصادية، يلتقون على طاولات متفرقة وتتقاطع بينهم الانكسارات الجسدية والنفسية. كل منهم له هزيمته، وإن بدا ظاهريًا أن الحكايات تختلف، حيث لكل فرد قصة سببت وصوله إلى هذا المقهى، لكنها في العمق والنتائج تكاد تكون واحدة.

وعلى الرغم من أن مدينة تونس هي الدائرة الكبرى للحدث، إلا أنها كمدينة تبدو ضبابية وغير حاضرة في النص، بقدر ما تحضر شبكة من العلاقات الإنسانية المعقدة داخل المقهى الذي يشكل مجسمًا مصغرا عن علاقات المدينة أيضًا، فالمقهى يحمل حكايات تونس وسكانها، يدخلون من بوابته الرئيسية محملين بآمالهم وخيباتهم.. وإن كانت أجواء المقهى حافلة بالطرب، وتوحي بالبهجة والعبث إلا أن هذه الفكرة الخارجية سرعان ما تتلاشى خلف ضباب كشف الأوجاع والخيانات الكثيرة في حيوات الأبطال، الذين سحقتهم وطئة الحياة المادية، بما فيها من ثقل واقعي يطغى على حياتهم، فيحجب أي بصيرة أبعد من الحياة المعاشة، حيث الهاجس الأول والأخير هو الواقع.

لا يوجد تطور حدثي ملحوظ في الرواية، بقدر ما هناك كشف للشخصيات، فكل شخصية ينكشف صراعها مع انزياح السرد نحوها متورطا في البوح عن خباياها ومكنوناتها. وإذا كانت معظم الشخصيات في الرواية نسائية (درة، حبيبة، حلومة، نعيمة، ألفة..)، في مقابل شخصيات ذكورية تبدو هامشية– ليس لها ثقل(مجيد اللبناني، غسان السوري، أبو جعفر، سفيان وغيرهم)، هذه الشخصيات الذكورية تمر الرواية على حياتهم مرورًا سريعًا، فيما عدا شخصية أبو شندي، الفلسطيني الذي يحمل تاريخه خلف ظهره؛ فالرواية توجز نتائج المأساة الفلسطينية لا مسبباتها ولا حروبها وتواريخها وتنقلاتها بين البلدان العربية، فمن خلال شخصية أبو شندي ومصير فلسطيني الشتات، يقدم وحيد الطويلة نموذجًا لأحوال الفلسطينين وما لحقت بهم من هزائم على

المستوى الشخصي، أبو شندي المنكوب بفقد وطنه، وخسارة زوجته التي اغتيلت في لبنان بدلًا عنه، وبفقره وعجزه عن مغادرة تونس لأنه لا يملك جواز سفر، يجسد نموذجًا لهزائم النضال الثوري، لمن تخلت عنهم الثورة وتركتهم على قارعة الطريق. ولعل الجدير بالملاحظة أن الكاتب قدم هذه الشخصية مع رصد البعد الإنساني فيها، لا البعد الوطني على مستوى الحاضر، الثورة كانت في الماضي، وهنا " أبو شندي" يحضر كبطل مهزوم، تجاوزه اتفاق أوسلو، ولم يحمله معه إلى فلسطين، كما أنه رغم بطولاته السابقة يعيش منبوذًا من المنظمات الفلسطينية التي استغنت عن خدماته، يلتقي بالفلسطينيين من أصحابه في المقهى، ويلوذ بجسد "نعيمة" بين حين وآخر. من هنا يبدو بناء شخصية أبو شندي بعيد عن النمطية في تقديم الشخصية الفلسطينية الموجودة في الرواية العربية،كما أنها من أكثر الشخصيات جاذبية في السرد لما فيها من تبئير نفسي في مقاربتها سواء في الحاضر أو الماضي.

لا تتوانى الرواية عبر تقديم ماضي أبطالها وحاضرهم من تمرير الوقائع العربية في حكوماتها وانقلاباتها، وظلمها وفسادها، فمن خلال شخصية غسان وهو تونسي من أصل سوري، ترصد الرواية جزءًا من الواقع السوري " غسان في الحقيقة تونسي من أب سوري، هرب إلى تونس في الثواني الأخيرة من الوقت بدل الضائع، قبل أن يقتل هو وعائلته،كان اللاعب الأساسي في فريق الانقلاب على نظام الحكم هناك أيام كانت الانقلابات تحدث كل أسبوع، وربما كل يوم، وربما لو

تأخر دقائق لانتهى" ص ١٩٢. أما أبو جعفر وهو فلسطيني آخر كانت اللحظة الفاصلة في حياته لحظة سقوط العراق، فقد سقط معه، وتلاشت أحلامه التي عاش من أجلها، أضاع عائلته بعد أن اضطر للفرار من العراق بلا حقائب، غادر فقط مع أدويته وأوراق الثورات والانقلابات التي عرفها وشارك فيها.

تشكلت البنية السردية في "باب الليل" من خمسة عشر فصلًا أو بابًا، فقد وضع الكاتب عند كل فصل كلمة "باب" بدأها مع "باب البنات" وانتهت مع "باب للا درة"، وتخلل الفصول عناوين "أبواب" متشابهة مثل " باب العسل" "باب النحل"، " باب الملكة"، أو " باب الجسد" " باب الهوى" و"باب الوجع". وفي كل تلك الأبواب ثمة تداخل في الحكايات والشخصيات، حيث كل حكاية، وكل شخصية تؤدي إلى الأخرى وتكشف طبيعة العلاقة مع بقعة الأرض الصغيرة تلك " المقهى".

هكذا تبدو توليفة العلاقات في " لمة الأحباب" عربية ، مع تقاطعات أوروبية، إحدى الشخصيات وهي ألفة تجرب حظها في الزواج من رجل ألماني، والحياة معه في بلده، لكنها لا تقدر على الاستمرار في الحياة المعقمة، المكشوفة حتى في ممارسة الفساد، تحن ألفة إلى الضياع في تونس، وإلى حياتها الغارقة في العبث، فتعود إلى بلدها .أما درة صاحبة المقهى والملقبة عبر الرواية "بالملكة" فإنها تبحث عن ذاتها في اتجاهات شتى، ركيزتها المال والسلطة. لذا يكون "لمة الأحباب" ملتقى أصحاب النفوذ الذين تستعين بهم في مصالحها

الشخصية والعملية. بدت شخصية درة من أكثر الشخصيات النسائية حضورًا واكتمالًا عبر النص، ومثلت محور الشبكة الذي يجمع كل الخيوط. تتماس الرواية مع أحداث الثورة التونسية في الصفحات الأخيرة، لا يتوغل الكاتب في الوصف أو الشرح لما حدث خلال الثورة، بل ينحاز للجانب الفني في السرد مكتفيًا بجمل تضيء على الحدث ولا تسهب في عرضه كأن يقول "تأكدت الأنباء المتواترة حول ما يعم البلاد، وأن الذي يجري سرًا خلف الباب يظهر علنا خلف الشاشة" ص ٢٤١. هكذا نرى للا درة صاحبة المقهى تلقي صورة بن علي إلى القمامة، تتخلص منها، تغير اسم المقهى ليكون على اسمها وتبدأ مرحلة جديدة من حياة المقهى بأن تتخلص من رواده القدامى رموز السلطة السابقة ، وأن تستبدل الفتيات بوجوه جديدة.

لكن ليس هذا فقط ما يتغير في مقهى "لمة الأحباب" بل إن كل رواده تتبدل أحوالهم، وكأن الثورة التي قامت في تونس غيرت من مصائرهم أيضًا، وإن لم يحدث هذا على المستوى الواقعي الملموس، فقد تم من الجانب النفسي لنقرأ: " ألفة تحجبت، تلبس غطاء أسود على رأسها...غسان استقر في مقهاه الجديد بعد أن استعار منها مجاهداتها القدامى...ونعيمة انتقلت إلى طاولة الفلسطينيين،أصبحت فلسطينية أكثر منهم. ومجيد غار في ستين داهية، لم يتبق منه سوى رائحة خفيفة في ثياب ألفة وذهبها..وحبيبة المغنية تلوح بجواز سفر وبطاقة طائرة.

الفلسطينيون على حالهم، مصرون على التجمع يوميًا صباح مساء، يضمون طاولتين في طاولة واحدة حتى لا ينسوا بعضهم،كأنهم خائفين أن ينفرطوا ثانية." ص ٢٤٢.

لا تغيب التفاصيل الدقيقة عن رواية " باب الليل"، ولعل حضور تلك التفاصيل المادية والنفسية ساعد على وضوحها عنصر اللغة، حيث تميزت لغة الطويلة بالسلاسة، وبمزج السخرية مع الايروتيكا والغزل الوصفي المرتكز على الجسد، بالتحليل النفسي لأبطاله المقهورين، مما شكل صورًا بانورامية متصلة لعالم المقهى وحكايات أبطاله .

- "باب الليل"، وحيد الطويلة ، دار الأمان، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف ، بيروت – الجزائر ، ٢٠١٣.

"بعد القهوة" خرافة المواجهة بين الشرق والغرب

يعود الروائي المصري عبد الرشيد محمودي في روايته «بعد القهوة» الحائزة جائزة الشيخ زايد ٢٠١٣، إلى مصر في زمن الأربعينات؛ لتستمر الأحداث على مدار أكثر من نصف عقد من الزمن. تتعدد الشخصيات، ويتفاوت مستوى وعيها، ولكن يظل ثمة خيط خفي مشترك يشدها إلى النقطة ذاتها، التي تبدو في أحيان، الأرض، بما عليها من تاريخ، وحكايات، وأساطير، ومعتقدات شعبية، وإيمان متجذر بالغيبيات.

البطل في الرواية هو الطفل مدحت، الذي يرتحل من القرية إلى مدينة الإسماعيلية مع السيدة اليونانية ماريكا، وزوجها سالم، وانطلاقاً من هذا الحدث تبدأ الأحداث المحورية في الرواية، وإن سبق هذا التحول المهم سرد طويل لأحداث وتفاصيل تقدم بانوراما مشهدية للواقع الريفي في مصر، حيث ينقل محمودي في «ما بعد القهوة» أجواء الريف ليس على مستوى الأحداث والحكايات، والأجواء فقط، بل على مستوى اللغة الريفية المهيمنة على أجزاء كبيرة من الحوارات والوصف، مثلاً: «فين أمي يا ناعسة؟ راحت السوج تجيب لك حلاوة ورغيفين عيش من البندر». تحضر هذه اللغة في معظم أجزاء الرواية، ويمثل

حضورها المكثف في بعض المشاهد أسلوباً خاصاً للتعبير عن بيئة معينة أراد الكاتب إحاطة القارئ بتفاصيلها وأجوائها، التي صاغت هوية البطل، وشكلته بحيث لا يتحرر منها رغم ارتحالاته وأسفاره، إلا أن حياة القرية وشخوصها ظلت تسيطر على داخله وهذا ما يعترف به في نهاية الرواية.

يسرد أحداث الرواية راو عليم، يصف برؤية عين الطائر، كل ما يجري من أحداث خارجية وداخلية، ويركز على ازدهار الخرافة في قرية «القواسمة» حيث الأهالي يعتقدون أن بئر الجامع مسكونة بالجان، وفي مغطس الجامع يوجد ثعبان أسود ذو قرنين، وفي البركة التي تعلوها الطحالب تغفو الغيلان، والويل لمن يقع هناك.

يعنون الكاتب الفصل الأول باسم «قاتلة الذئب»، للدلالة على امرأة قوية تمتلك شجاعة الرجال هي الجدة زينب التي قتلت الذئب، وتظل حتى آخر عمرها وهي عمياء مهيبة وقورة فلا يمر بها رجل على ظهر مطيته إلا ويترجل، و«إذا مرت بجمع وهي تتوكأ على عكازها، ساد صمت إلى أن يهمس أحدهم سبحان الله هي دي اللي قتلت الديب» ص ٤٥.

الجدة زينب هي جدة البطل مدحت، ومن المهم الإشارة إلى الحضور النسوي المؤثر في الرواية، بحيث تؤدي المرأة دوراً مفصلياً في الأحداث، فالطفل مدحت ينتقل من الريف إلى المدينة بسبب ماريكا، التي يغير قرارها بتبنيه مجرى حياته ككل. هناك أيضاً الجدة نفيسة التي تظهر في بداية الرواية، بالإضافة إلى نساء مؤثرات في مسار الأحداث.

لنقرأ ما يكشف عن أثر المرأة في حياة البطل: «هو مدحت من قرية القواسمة ابن جدته زينب، ومرضعته ناعسة، وماريكا اليونانية، وزوجة عمه هنية، فما أكثر أمهاته". ص ٤٠٨

يستخدم الكاتب أسلوب التشويق واضعاً القارئ منذ الصفحات الأولى أمام شخصية خليل – وهو أحد شخصيات القرية – والسؤال عن أخته زكية التي اختفت، ولا يجرؤ أحد على مواجهته بالقول: «أين راحت زكية؟» لأنهم يخافون من بأسه. ويستمر لصفحات في الحديث عن حكاية سلامة وزكية، وملابسات انكشاف قصة حبهما، على رغم أن الحدث الرئيسي يبدأ بعد أكثر من خمسين صفحة مع حكاية مدحت، وانتقاله مع ماريكا اليونانية وزوجها سالم من القرية إلى المدينة.

في فصل «الخروف الضال»، ينتقل السرد من عمق الريف ومن قرية القواسمة في محافظة الشرقية، إلى مدينة الإسماعيلية في منطقة القنال وأبوكبير في محافظة الشرقية. تكشف الرواية طبيعة مدينة الإسماعيلية في زمن الأربعينات، وانقسامها بين حي الإفرنج، وحي العرب، وكيف يوجد تداخل بين الحيين. في حي العرب «يقيم يونانيون وأرمن، وفرنسيون ومالطيون، وفي حي الإفرنج يقيم بعض المصريين أو يعملون.» ومع ذلك يظل للبطل عين لاقطة للفروق بين الحي الإفرنجي حيث دور السينما، ومتاجر الكتب، والمقاهي، والمطاعم، والمنتزهات، وبين الحي العربي الذي يخلو من كل هذه الأشياء. بل إن انشغال سكان هذا الحي بالمال فقط وتجميعه فهم لا تعنيهم أمور الثقافة. ينشغل البطل بالقراءة التي خلبت لبه منذ طفولته، وفي شبابه أحب رواية

«السيمفونية الرعوية» لأندريه جيد، ومن خلال تعلقه برواية «تاييس» التي فتحت في داخله بوابة تساؤلات دينية، أصر على قراءة الإنجيل، والعهد القديم، ثم قرأ الأناجيل الأربعة، وأعمال الرسل، ورسائلهم، ورؤيا يوحنا.

ومن روح الشرق وتقاليده، إلى عالم الغرب الفتان في الفصل الثالث الذي حمل عنوان «البرهان» يظهر اكتشاف الوجه الآخر للحداثة، للفنون، للموسيقى، للثقافة، للحرية. يغوص البطل مدحت في عوالم جديدة لا يعرفها، وتأسره الموسيقى تحديداً. ورغم ذلك يعترف بأنه في قرارة نفسه لايزال ريفياً، لنقرأ: «تعلقت بسلوى لأنها بندراوية، انتقلت إلى البندر وعشت في كثير من حواضر الدنيا، وها أنا ذا أنتقل إلى فينا بندر البنادر، ومع ذلك فإني مازلت أحمل معي صورة الجمل الذي يدير السرجة، أنا فلاح في أعماقي، لي جلد فلاح، وصبر الأرض التي يفلحها على العطش... ولي صمود السنط والجميز، والصبار والغربان في مواسم الجفاف» ص ٤١٠. ولعله في هذا الاعتراف، يحول دون التوقف أمام صراع حضاري يشطر البطل ما بين شرق وغرب، بحيث يبدو متلقياً للعالم الجديد، يتفرج عليه عبر مسافة تبعده من التماهي معه.

تبني رواية «بعد القهوة» عالمها الروائي عبر سرد كلاسيكي، يتتبع حياة الأبطال، ومسارات تحولات حيواتهم على مدار أربعين عاماً. وعلى رغم حضور الميثولوجيا الدينية، والأساطير الإغريقية، والحكايات والمعتقدات الشعبية، إلا أن الانعكاس الفكري لهذه المؤثرات يحضر

من الجانب الاستقرائي للفروق بين الشرق والغرب، أكثر مما يتشعب للتساؤلات الفلسفية المركبة الباحثة عن إجوبة لأسئلة مقلقة. تدور أسئلة مدحت عن علاقته مع الريف والمدينة، مع الموسيقى، والحب، والعلاقة مع الجنس الآخر، في بؤرة تساؤل ذاتي تخلو من الصراع الفردي المنبثق من أزمة هوية أو وجود مُعذب بفعل الاغتراب المكاني، إذ على رغم سيطرة الوعي بالهوية الداخلية للمكان السابق (الريف المصري)، والمكان الحالي (فينا) إلا أن هذا الوعي لا يمثل ثقلاً ومعاناة، بقدر ما يحمل في طياته سرداً حدثياً للواقع الفعلي. ولعل أكثر المشاهد الروائية تعبيراً عن الداخل تلك التي تناولت تساؤلات البطل عن الموسيقى، وتحليله لموسيقى فيردي في أوبرا «لاترافياتا»، ومقارنتها بأغنية لأسمهان، لكنه لا يسترسل في هذه التأملات التي سرعان ما تُطوى لمصلحة سرد الأحداث اليومية، التي بدت في حاجة للتكثيف في مشاهد عدة.

تظل الإشارة إلى عنوان الرواية الذي يأتي معبراً عن حالات معينة، كأن يأتي ذكر القهوة للدلالة عنها، وتحديداً في المشهد الأخير في الرواية الذي يجمعه مع سلمى، مع حضور القهوة كمشروب يرتبط بوجود البطل في الغرب، في مقابل الحضور المتكرر للشاي وطرق إعداده، وارتباطه بثقافة الريف المصري .

- بعد القهوة، عبد الرشيد محمودي، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٣

"الحجرات".. سريالية الواقع والجنون

عالم سريالي يتراوح بين الجنون، والحلم، والوهم، في رواية "الحجرات" للكاتبة إيمان عبد الرحيم، حيث تتفتح أبواب العقل على مساحات شاسعة من الجنون الذي يفرض نفسه على واقع البطلة "أمان" في رؤيتها وتعاملها مع الحياة.

ثمة فقرة تتكرر على مدار النص على لسان أمان تقول فيها: "أنا أعرف جيدًا أننا مجرد شخصيات مرسومة في فيلم كارتون. الكادر خاوي، لا يوجد فيه شيء سوى اللون الأسود. نحن مجرد خطوط بيضاء دقيقة تحد حيز ما من ذلك السواد العظيم .نعم. هكذا حين نكون مفرغين، ولا نحوي إلا الخواء، سنشعر بأقل قدر ممكن من الألم".

تكشف هذه الفقرة جزءًا من عالم النص المتماسك من حيث الشكل، المتشظي ضمنًا. السرد في "الحجرات" ينتقل بين زمنين، الماضي، والحاضر. يبدأ مع أمان وعمرو وهما زوجين شابين عائدين في سيارتهما من الإسكندرية، "أمان" حامل وتعاني من بعض متاعب الحمل،ربما لا تشي البداية بالجنون الذي سيتسلل ببطء مع بعض الإشارات البسيطة التي تبدأ مع فزعها من تأويل الآية القرآنية "إن الذين ينادونك من وراء الحجرات أكثرهم لا يعقلون"، إلا أن حلقة الدخول

إلى اللاوعي تبدأ مع وجود فجوة في الحائط الذي يستند إليه دولاب ثياب طفل أمان الذي تنتظر قدومه للعالم؛ الفجوة الواسعة الموجودة في غرفة الطفل تسمح بدخول شخص إليها، لذا تجذب أمان نحوها، وتنزلق فيها لتدخل إلى بلاد العجائب، هناك تعثر على كل الأشياء التي فقدتها على مدار حياتها، وهناك أيضا تجد الرجل الذي يضع قناع الذئب. هكذا يصير الدخول عبر فوهة فجوة الحائط إلى عالم من المفقودات التي سقطت من الذاكرة، ووجود الرجل الذئب سرًا داخليًا تخفيه أمان عن زوجها الذي يتساءل بأسلوب واضح عن السبب في ترتيبها لدولاب ملابس طفلهما ست مرات خلال شهر واحد، من دون أن يكتشف السر الذي يخفيه الدولاب. وإن كانت الدلالة الرمزية في الانزلاق من واقع الغرفة المادي والمعاش، إلى فجوة مخفية ضاعت فيها الأشياء، لا يبتعد عن وجود العقل الظاهر والوعي أمام الآخرين، والخفي مع الذات، لكن هذا يكون في المرحلة الأولى من التقدم نحو عالم اللاوعي، لكن الجنون يصبح حدثًا ملحوظًا بعد المضي فيه خطوات حثيثة؛ كما يمكن القول إن الانزلاق نحو الجنون أصبح متعمدًا في حياة أمان بعد عثورها على الفجوة السرية في غرفة نوم طفلها.

يمكن التوقف في "الحجرات" أمام اللغة المستخدمة بأسلوب حداثي، وتجريبي إلى درجة بعيدة، متشظيا أيضًا بشكل ينسجم مع الموضوع، نرى كيف يتداخل صوت الراوي، مع صوت الأبطال في جملة واحدة، ونقرأ استخدام مفردات محكية من اللغة العامية، مع نوع من الحدة في اختيار المفردات المباشرة من دون أيّ مواربة؛ مع الأخذ

بعين الاعتبار أن تخفيف حدة بعض المفردات عن مستوى لغة الشارع المحكية؛لم يكن ليسبب اختلافًا على المستوى الفني في نص يقوم أساسًا على فكرة العلاقة بين الوعي واللاوعي، بين العقل والجنون، حيث تيمة النص، ومعماره اللغوي غير مشيد على تكسير اللغة المستخدمة أدبيًا مقابل اللغة المحكية، لا ينشغل النص بهذا الاتجاه بقدر اختيار الكاتبة المضي بعيدًا في تساؤلاتها عن ماهية الجنون، التي اعتبرت في أحد حواراتها الصحفية أن "عالم الجنون، لايزال بالرغم من محاولات الكتابة المستمرة عنه، عالمًا غضًا، بكرًا لا حدود أو أبعاد له كما للعالم العاقل". في المقابل تتسلل في بعض المواقف لغة ذكورية خشنة تتجاوز ما يحتمله النص، وتطغى على الرهافة اللغوية الموجودة في بعض الفقرات.

تبدو الشخصيات في "الحجرات" محملة بالتباسها المتخيل أيضًا، بطلة النص أمان ترتبط بعلاقة غامضة مع أمجد – شقيق زوجها – وفي الوقت عينه تتخيل أو تضع افتراضا أن زوجها له علاقة مع أختها إيمان، ضمن إشارة ذكية من الكاتبة تقول: "كانت إيمان نسخة مصغرة من أمان، نفس طريقة الكلام، والتهريج، وحتى الضحك". أما علاقتها بزوجها عمرو فتصفها بأنها" الجنون بعينه"، ثم تستدرك قائلة "لكن ما وجه العقل في كل حياتها على أيّة حال؟".

تبدو أمان قادرة على قراءة بواطن الشخصيات، تكشف لزوجها عن معرفتها بخيانته لها، وفي مشهد يتقاطع فيه الحلم بالواقع، تحكي أمان أنها تركض في الشارع، وتكتشف أنها ترتدي حذاء أختها إيمان،

في إشارة للعلاقة بين الأختين "أمان وإيمان" التي تواجهها علاقة الأخوين "أمجد وعمرو" والتباس حبهما لأمان.

هذه الازدواجية في تقديم الأبطال، يتم طرحها أيضًا من وجهة نظر أمان، التي يتداخل صوتها ويحضر في حياة سائر الشخصيات، مع استدارك الجانب الهامشي الذي تشغله شخصية الزوج عمرو، فهو رغم مكانته ودوره في حياة أمان، إلا أن ما ينكشف عن شخصية عمرو يبدو سطحيًا، وغير مرغوب به من أمان، فهي تفضل الانزلاق إلى عالم اللاوعي، الهروب إلى الفجوة الموجودة في الغرفة، والجلوس مع الرجل الذي يتنكر بوجه الذئب على البقاء مع زوجها. هذه السريالية في معالجة طبيعة العلاقات المتأزمة في نص يقدم وجهة نظر واحدة فقط، جاءت منسجمة مع المسار غير التقليدي ومع عنوان "الحجرات" في تجاور أشخاص ينتمي كل منهم إلى عالمه، وحجرته الخاصة، وفي نفس الوقت يتقاطع في تفاصيله وجنونه مع خط عبثي بُنيت الحجرات المتراصة على حدوده. لنقرأ المقطع التالي الذي يدل على تفرعات الجنون في النص وامتداده لأكثر من شخصية: "أرشف الشاي على مهل وأسأل إيمان، إن كان في حاجة بينها وبين أمجد هي الأخرى، تصرخ في هيستيريا أعرفها جيدًا، لكي تغلوش على الموضوع، تقول من بين دموعها إن أمجد مات يوم زواجي، وأنه لا يوجد أمجد، وأضحك وألعن اليوم الذي وقعت فيه مع هذه العائلة".

وإذا كانت "أمان" هي الشخصية الرئيسية المتحكمة بالأحداث والسرد، فإن شخصيتها تحمل بعدًا رمزيًا يجعلها أقرب في تصرفاتها وردود أفعالها لعالم عبثي غير مدرك، خاصة في الصفحات الأخيرة، حيث يتصاعد مسار السرد فتصير أمان، أشبه بقديسة "الطاهرة المختارة، لها روح نقية، روح نبي، أو ناسك يتعبد"، ثم ختام النص مع انزلاق أمان إلى الفوهة التي يسكن فيها الرجل الذئب.

الجدير بالتوقف بشأن "الحجرات" هو وضع كلمة "رواية على الغلاف"، حيث اعتدنا في السنوات الأخيرة وجود أعمال أدبية مستقلة على شكل روايات قصيرة أو نوفيلا، لكن إيمان عبد الرحيم اختارت نشر نصها مع مجموعة من القصص، ومع هذا تم وضع كلمة "رواية" على الغلاف، في حين أن البناء الداخلي لنص "الحجرات" يوحي بأن النص قصة قصيرة تم "التبئير" فيها لتكون قصة طويلة، أقرب للنوفيلا منها للرواية، حيث تغيب العناصر الروائية الأساسية لصالح الفكرة المسيطرة على النص، إلى جانب وجود تكرار في بعض المشاهد كان من الممكن الاستغناء عنها لصالح تكثيف النص .

– الحجرات، إيمان عبد الرحيم، دار الكتب خان للنشر، القاهرة، ٢٠١٣.

الكتابة وعي مقاوم للجنون في "هلاوس"

هل الكتابة هي الفعل الأقدر على مواجهة الجنون، ورفض المجتمع، وخسارة الصديقات؟ يبدو هذا السؤال واقعاً ملموساً يفرض رؤيته الخاصة في رواية "هلاوس"، للكاتبة نهى محمود.

تتميز كتابة نهى محمود بحساسية رهيفة في مقاربة الذات والعالم، هذه الحساسية التي تتمثل في أوجه عدة في رواية "هلاوس"؛ حين تبدأ البطلة الساردة بفعل مواجهة مع قولها في مطلع النص: "لتكن بداية بائسة.. اسمع لست بريئة كما أبدو. أنا أدخن في الحمام، وأتعاطى الوهم طوال الوقت، وأصادق القطط وأغوي رجالاً لا يعجبونني". هذه البداية المباشرة في طرح "ذات البطلة" بلا مواربة، أرادت من خلالها فتح الباب أمام اعترافات أولية، توحي للمتلقي بأن ثمة ما لم يتم الكشف عنه بعد.

انطلاقاً من هذا المنظور الداخلي تمضي بطلة الرواية في طرح تساؤلاتها عن ذاتها وواقعها كامرأة وحيدة، وإن تكن هذه التساؤلات تتجاوز النسوي إلى الإنساني من خلال تقديم صور متجاورة للعالم النفسي للبطلة الساردة، متجاوراً مع حكايات لنساء أخريات؛ أو عبر

تساؤلاتها عن الحب، التخلي، الوحدة، الشيخوخة، الخرف، الذاكرة، وزمن البدايات النهايات.

يتشكل المعمار الداخلي في رواية "هلاوس" من ستة عشر فصلاً صغيراً، مما أضفى على النص الطابع القصصي، يتضافر هذا مع غياب الزمن الممتد، فالأحداث في "هلاوس" لا تعتمد على الزمن الطولي، حيث لا شيء يتطور على مستوى الهيكل العام للحدث الخارجي، لأن الحراك الزماني، والمكاني أيضاً يقع في "زمن الحكي" الذي تمسك بدفته الراوية.

تبدو بؤرة السرد في "هلاوس" مرتكزة على فكرة الذات في تماهيها مع الوحدة، مع غياب الآخر. بطلة الرواية كاتبة في الأربعين تظل بلا اسم حتى الصفحات الأخيرة من الرواية؛ وتعاني من القلق مما يجعلها على مسافة من الواقع، هي عاجزة عن الانغماس بالحياة تماماً رغم تجنبها الشديد لذلك، لكنها تقف على الحافة، ويظل وعيها حاضراً على مدار النص، لأنها تحفر في ذاتها للوصول للندوب الأعمق لآلامها؛ من خلال علاقتها بالكتابة، واختيار بطلة تشبهها بل تتماهى معها في صفاتها الجسدية والنفسية تقول: "أفكر الآن في بطلة روايتي، ثلاثينية مثلي، ممتلئة مثلي، بيضاء مثلي، تجمع شعرها الأحمر بشكل يلائم امتلاء وجهها.. أبتهج لأني أرسم لها خطوطاً جسدية تشبهني، أجرب أن أرمي بجسد أعرف طريقته في الحياة وأحفظ خطوطه داخل الورق. بطلتي كاتبة أيضاً" ص ٢٥.

انطلاقاً من فكرة "الكتابة" يبدأ التقاطع في السرد بين الراوية، ونص غائب تسعى لتشكيله، تبحث عن حكاية امرأة تشبهها، لا تمنحها اسماً، بل تسبغ عليها صفات من ذاتها ومما تحب وتكره، مدركة بوعي الكاتب أنها تشكل شخصية ورقية، لتتحوّل إلى كائن مرئي من لحم ودم. هكذا تحضر تفاصيل ذاكرة الحواس الحميمية المتعلقة بهذه الذات أيضاً مثل النوم والأرق، الطعام، الثياب، الطهو، الرائحة، تلك التفاصيل – على حميميتها – تزيد من رقعة الهلاوس في تقاطعها مع الذاكرة والتاريخ الماضي لبطلتها التي تستحضر حكايا نساء العائلة في البيت الكبير، وتستمد من ماضيهن ما يعينها على مواجهة الحاضر.

يظل النص محكوماً لرؤية واحدة، حتى الصفحات الأخيرة وظهور راوٍ عليم يسرد كل ما مضى، ويمسك خيط الحكاية الأول ويكشف عن الانهيار الحتمي الذي بدى كنبؤة قدرية منذ السطور الأولى. لنقرأ: "فتحت شبابيك روحها للحزن وتركته يدخل من كل جانب.. انغماسها في حالة مشابهة للانهيار الذي أصابها، اختلاط مشاعرها مع ما تكتب في روايتها الجديدة، المعارك الكثيرة التي تخوضها الآن، طواحين الهواء الخربة الممتلئة بأشباح مجنونة، تستنفد قوتها وترهقها"ص ٩١.

تسيطر فكرة الهلاوس على صفحات الرواية بأشكال مختلفة، من الممكن أن يتسبب حدث صغير وعابر بالأرق والهلاوس، ويؤدي بالبطلة إلى رؤية أشباح جداتها يتحركن في البيت بحرية تامة لأنهن لم

يمـتن. لكـن الهـلاوس والأرق، وسـائر الحـالات النفسـية المضـطربة الموجودة في النص تتعامد أيضاً مع وجود حالة من الوعي في مقاربة العـالم، والحـذر مـن الانـدماج فيـه، البطلـة علـى مـدار الـنص تتمسـك بالمسافة التي تفصلها عن خوض الحياة رغم توهمها أنها قامت بالكثير من الأفعال التي كسرت صورتها عن ذاتها وما ينتظره منها الغير، إلا أنها تكتفي بالمراقبة من بعيد، لا تحاول الاستسلام للتجربة بل تعيش تجارب باطنيـة ومتخيلـة علـى اعتبـار أنهـا واقـع، أو حـدث سياتي؛ وتسـتمر فـي سـردها مراوحـة بـين حـالتين: الحقيقـة والمتخيـل؛ تطـرح تسـاؤلاتها عـن أسـباب وحـدتها، وعـن شـغور روحهـا، وترديهـا فـي الفـراغ مـن دون حـب حقيقـي ينقـذ أيامهـا مـن الرتابـة والملـل؛ تقـول: "أخجـل مـن التمـادي فـي الاعتراف بأني امرأة عاثرة الحظ، وأني أخفق طوال الوقت في العيش مع رجـل باسـتقرار. رجـل يُلزمنـي بـالتوقف عـن تعـاطي الحبـوب المهدئـة، يمنحني الطاقة والرغبة بأن أمضي نهاري كله في المطبخ، رجل يهب لي سبباً قوياً لاعتنائي المفرط بجسدي.." ص ٢٣.

من هـذا المنطلق اللولبي اللاهـث في التنقيب داخل الذات من دون الوصول لأي نتيجة، وتزامن العالم الداخلي مع توقف حركة العالم الخارجي في عالمها، تمضي البطلة في ارتدادها نحو سنوات الطفولة، والمراهقة، تطرح أسئلتها عن العلاقة مع الأم، مع الأب، مع الأخ، مع الـزوج مـن دون أن تـتمكّن مـن الإخـلاص لـذاتها تمامـاً. وفـي مـوازة هـذا تحضر احتمالية الجنون في أكثر من موضع من النص لنقرأ :

"يظن يحيى أني مجنونة"؛ "في سن ٢١ كان أمامي خياران، أن أكون نزيلة دائمة في مصحة نفسية أو أصبح كاتبة"؛" أفكر كثيراً أن الكتابة تنقذني من الموت أيضاً" "مسألة إصابتها بانهيار عصبي لم يكن مفاجأة لها"؛ "استعدت هي للانهيار، سمحت لبوادره أن تحل".

يمكن التوقف في "هلاوس" أمام فكرة وجود نص داخل النص، حيث يهيمن على السرد صوت البطلة الساردة منذ بداية الحدث تحكي قصتها كما تراها هي، ثم يتقاطع مع حكايتها حكاية بطلتها التي تكتب قصتها، وبين الحكايتين ثمة تيمات مشتركة، وتداخلات في السرد بين البطلة الراوية، وبطلة أخرى مروي عنها. ويصل هذا التقاطع إلى ذروته في الجزء المعنون بـ"لقطة أخيرة"، يظهر راوٍ عليم يمسك دفة السرد، وإن لم يتجاوز ظهوره عدة صفحات، إلا أن تحوّل زاوية الرؤية من "الأنا"، إلى راوٍ خارجي يراقب التغيرات ويقدمها للقارئ منح النص نظرة شمولية أكثر، كما دمج كلتا البطلتين فلا يمكن للقارئ أن يميز أي منهما من أصابها الانهيار حقاً .

- هلاوس، نهى محمود، دار روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.



"رجوع الشيخ" وسؤال الحياة والكتابة



إذا كان الكتاب التراثي "رجوع الشيخ إلى صباه" – الذي تشترك معه رواية الكاتب محمد عبد النبي "رجوع الشيخ" في حمل شطر من عنوانه – يقدم الوصفات السحرية لحصول الشيخ على أطول زمن ممكن من شباب الجسد المقترن تحديدًا "بالفحولة"، فإن بطل رواية عبد النبي يعثر على وصفته الخاصة التي تحفظ له شبابه في محاولة إنتاج عمل فني روائي ينتصر فيه على شيخوخته القادمة، مندفعًا بكل قوته نحو استعادة وهج شبابه الداخلي الذي لم يطله الزمن.

منذ بداية "رجوع الشيخ" يضعنا الكاتب أمام بطله أحمد رجائي، الشيخ المتأمل في رحلة عمره، محاولًا القبض على لحظات ثمينة يبدأ منها كتابة روايته. نحن – إذن – في مواجهة الماضي من قبل شيخ عجوز، وللشيخوخة وجهان، وجه زمني يتعلق بالشيخوخة الجسدية – وهذا له دلالاته الكافية في الرواية – وآخر نفسي بمعنى تمكن الشيخ من تقديم رؤيته الخاصة للأمس، أن يرصد الزمن، ويتأمل التاريخ، تاريخه هو على وجه التحديد. يُقلب أحمد رجائي ماضيه من أسفل إلى أعلى،

من الماضي إلى اللحظات الراهنة، ليشتبك الفن بالواقع، لأن أحمد رجائي الشيخ العجوز ليس شخصًا عاديًا، بل هو روائي مستتر، كاتب غير مكتمل، لم تنضج تجاربه في الكتابة وظلت تعاني النقص، وظل طوال حياته يبحث عن دائرة اكتماله الفنية.

يقدم الكاتب محمد عبد النبي شخصية استثنائية تكشف عن قصورها الفني، وتسعى للحصول على تعويض مرضٍ عما فاتها، لذا يأخذ الخطوة الأولى بأن يشتري دفترين وقلمين متماثلين؛ هو يريد كتابة روايته الخاصة، لا حياته بل رواية حياته التي ينبغي أن تكتمل قبل أن ينتهي ما لديه من رصيد زمني في الحياة.

وإذ كانت الشيخوخة بما تعنيه من زمن استقرار وركون إلى الحاضر المعاش، فإنها وفق هذا المعطى لا تتحقق في بطل "رجوع الشيخ"، القلق، الباحث عن غده، بلا ركون أو استسلام لإخفاقات ماضيه التي لم تنتج أي عمل إبداعي يجعله مشبعًا وراضيًا عن أمسه. هكذا لا يتوافر في بطل محمد عبد النبي أي خصائص اعتيادية للشيخوخة، هو يبدأ من حيث يجب أن ينتهي، يتقدم بلا وجل ليسرد ما لديه من حكايات، محققًا في محاولة الكتابة من جديد عنصرًا حيويًا – من مزايا الشباب – في القدرة على مواصلة ديمومة الكتابة، وكأن الكتابة هنا معادلة مثالية لديمومة الحياة، لنقرأ: "لا أستطيع حتى الآن أن استقر على نغمة هذه الرواية، أو هذا المشروع الجديد، نزوتي الأخيرة، امتحاني النهائي. فهل هي حنين ساذج لزمن مضى.. أم أنها تجميع عشوائي لحكايات وقصاصات ومشاريع قديمة غير مكتملة."ص٧٠.

تبدأ الرواية بعبارة تحمل دلالات الديمومة، والتشبث بالحياة عبر الكتابة، يقول: "اتخذت قراري ولن أتراجع عنه، رغم معرفتي بأنني سأموت مع كلمة النهاية. يا سلام! لهذه النبرة كل رعونة الشباب، وكأنني رجعت شابًا من أول وجديد"صـ ١٠. تضع هذه البداية القارئ أمام عدة ثنائيات منها الذهني مثل: الشيخوخة والشباب، الحياة والموت، والكتابة كفعل وجود يقابله عدم الكتابة والزوال؛ هذا إلى جانب ثنائيات مادية تجسدها أدوات الكتابة البسيطة وهي: دفتران، قلمان، وفي هذا الاختيار تنويه على الزمن الذي ينتمي له البطل أحمد رجائي، فهو متمسك بالكتابة على الورق، بل يرتبط معه بعلاقة حميمة كما سيتضح خلال سطور الرواية. هذه الثنائيات الموجودة منذ البداية تحضر على مدار النص، وفي الشكل الفني للرواية حيث اختار الكاتب تقسيمها إلى "الدفتر الأول" و"الدفتر الثاني". في الدفتر الأول يروي أحمد رجائي حكايته بضمير "الأنا"، وفي الدفتر الثاني يظهر راوٍ عليم ليحكي عن بطل آخر هو الشاب "رجائي الصغير"، الذي يواجه أشباح الكتابة أيضًا وعبر الورق لأنه لا يفضل الدفاتر، ولا يحب الكتابة مباشرة على الكمبيوتر. وفي هذا الجزء تظهر ثنائية البطلين: الشيخ أحمد رجائي، ودفتريه، اللذين أعطاهما للشاب الصغير أحمد رجائي. ليمضي السرد نحو التطابق بين البطلين العجوز والشاب.

رغم التباس عنوان رواية عبد النبي التي تستدعي كتابًا تراثيًّا عربيًّا، إلا أنه لا يمكن قراءة روايته من دون استدعاء رواية "الشيخ والبحر"، فالعجوز "سانتياغو" في رواية "همنغواي"، يتمتع بالحيوية

والنشاط، لكنه يعيش إخفاقه المكشوف في رجوعه كل يوم عاجزًا عن اصطياد أي سمكة، تمامًا كما يخفق أحمد رجائي في إكمال أي مشروع روائي على مدار حياته. سانتياغو العجوز يصارع أسماك القرش وفي النهاية تنتصر أسماك القرش، فلا يبقى سوى هيكل عظمي، يتركه على الشاطئ، ليكون فرجة للناظرين، فيما أحمد رجائي يواجه أشباح الكتابة في محاولة للانتصار لا على زمنه الراكد الذي مضى من دون إنجاز يذكر. كلا الشيخين مع اختلاف التوجه والمعيار يخفق في اتجاه ما، لكنه يكمل مسعاه، يعبر كل منهما عتبة الخوف من الهزيمة ويمضي في طريقه، وكأن هذا التصرف ضروري وحتمي لمواجهة العجز. وهنا يمكن نسبة هذا العجز الإنساني إلى النقص اليومي في رصيد الزمن المتاح لكل إنسان، في موازاة تحقيق ما لم يتحقق من رغبات، هذا كله يحضر ليواجه محنة الزوال، الموت الجسدي والنفسي، لكن عدم الاكتمال المتوفر في "رجوع الشيخ"، وفي معاناة كلا البطلين رجائي العجوز، ورجائي الصغير، تحمل دلالتها الخاصة في النص منذ بدايته مع اختيار الكاتب عبارة ايتالو كالفينو: "ليس ثمة مكان أفضل لحفظ السر من رواية غير مكتملة"، وكأن عدم الاكتمال الفني هنا يشكل خيطًا أساسيًا لعدم اكتمال الحياة بكل جمالها، وقبحها، حيث جوهر المعاناة يتمثل في التساؤل عن ماهية الحياة، وجدوى الكتابة، هذا نراه مع تشبيه حياة رجائي الصغير بأنها قصة قصيرة، سوف تُكتب وتنشر في جريدة مسائية يقرأها بعض المهتمين، ثم تُنسى إلى الأبد. ولعل هذا التشبيه الذي يحضر بصيغ أخرى عبر النص يتكرر ليؤكد السؤال الذي يحكم رواية

"رجوع الشيخ"، ما الذي سيبقى من الحياة؟ وما الذي سيبقى من الكتابة؟

– رجوع الشيخ، محمد عبد النبي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.

لعبة الوجود والعدم في رواية "كتاب النحات"



تبدأ رواية أحمد عبد اللطيف "كتاب النحات"، بقول محمدي هو: "الناس نيام فإن ماتوا انتبهوا"، وقول آخر لسقراط: "لست ضد آلهة الجمهور، بل ضد فكرة الجمهور عن الآلهة". وكان لابد من ذكر اختيار المؤلف للمقولتين؛ لتبين دلالتهما على نصه، حيث تلقيان بأثرهما على مدار النص، مع حضور فعل الخلق كحدث رئيس في النص يقابله النقص في الحكاية، كتيمة يكشفها الراوي العليم الذي يحضر في الصفحة الأولى بخط مائل؛ لتمييز صوته بصريًّا عن صوت النحات السارد.

(١)

تحكي الأسطورة اليونانية عن الملك والنحات البارع بجماليون كيف صنع تمثالاً لامرأة باهرة الحسن والجمال هي جالاتيا، ومن شدة ابتهاله لأفروديت أن تمنحها الحياة استجابت آلهة الجمال لطلبه بأن بثت الروح في تمثاله. في موازاة هذه الأسطورة يبني أحمد عبد اللطيف عالمه الروائي – وحكايات النحات مع تماثيله – حيث ينتقل بطل الرواية النحات الشاب إلى جزيرة مجهولة بواسطة قارب صغير وحيدًا مع

أشـيائه البسـيطة وصلصـاله، وبعـض الرسـومات التـي يحلـم أن تصـير منحوتات في يوم ما، لكن ليست هذه الأسطورة الوحيدة التي نجد لها صـدى في رواية "كتـاب النحات"، بـل إن العمـل الروائـي ككـل حافـل بالدلالات والرموز.

حالـة النحـات المتوحـد مـع فنـه فـي جزيـرة خاليـة مـن البشـر تستدعي روبنسون كروزو، مع الفارق في أسباب الوحدة، والأسئلة أيضًا، فالهواجس التي تشغل ذهن النحات هي أسئلة الوجود من جانب الفن، وإعادة تخليق الحياة. بيد أن الجزيرة في "كتاب النحات" لديها أكثر من وجه وحكاية، ففي البداية تبدو فيها شوارع واسعة خالية إلا من مقاصل وسلالم وبالوعات، وهذه الأشياء يكون لها دلالات رمزية في الفصـل المعنـون "حكايـات مرافقـة للتماثيـل" وفـي موضـع آخـر تبـدو الجزيرة عالمًا محاطًا بالماء من كل الجهات، وحول الماء صحراء لا نهائية، وفي هذه الصورة يعود بنا الكاتب للأسطورة الأولى أن العالم خُلق من ماء، خاصة وأن هذه الدلالة تحضر في بداية "اليوم الثالث".

(٢)

يتشكل المعمار الداخلي للرواية من فكرة إعادة الخلق، لدينا نحات في جزيرة معزولة؛ أي أرض شاسعة سيبني عليها عالمه عبر تماثيل يصنعهم من الطين الممزوج بماء النهر، ويتركهم في الجزيرة تحت أشعة الشمس حتى يجفوا وتدب فيهم الحياة، ويصيرون كائنات شبه بشرية تمارس حياتها، تحب وتكره وتسيطر، ثم تعود إلى دورتها البديهية الأولى في الصراع من أجل البقاء.

يصنع المثال منحوتاته من فكرته عن أشخاص اختار لهم الحياة من جديد؛ لأنهم كانوا تعساء في حياتهم السابقة، ولا يغيب عن واقع هذا الاختيار دلالة كل تمثال على حدة، ومدى ارتباطه بالمثولوجيا الدينية، مع توظيف كل منحوتة لتكون مرتبطة بحكاية غيبية كبرى؛ حيث تجسد المنحوتات في حياة النحات كلا من: الأم، الأب، زوج الأم، رجل البرميل، وبائعة اليانصيب، والرجل ذو القضيب المنتصب دائمًا، وعروسة النهر، مع وضوح دلالات وجود الأم والأب وزوج الأم كونها ترمي لفكرة يقينية الانتماء للأم، في مقابل التشكيك بالنظام الأبوي، يتساءل النحات: "وأنا ابن من في الحقيقة؟" ص ١٥٠.

تتالى الدلالات الأخرى في النص، وترتبط بالرموز المأخوذة من الأديان: الثمرة المحرمة، العري، عروسة النهر وابنها المجهول الأب، وبائعة اليانصيب التي ترمز للقدر، الرجل ذو القضيب المنتصب دائمًا، ولعنة السيطرة والغواية الشيطانية.ووفق عبارة أن البشر مخلوقون على شكل الإله، فإن النحات يصير كائنًا غير مرئي بالنسبة لمنحوتاته – فيما عدا عروسة النهر – جميعهم يسمعون صوته ولا يرونه، بل إنهم يرتبطون به ويحسون بوجوده، لكن مع غياب جسده الملموس والمرئي بالنسبة لهم، هو يحضر في أفكارهم فقط، صوت يتردد في آذانهم، يسمعون كلماته ولا يملكون تفسيرًا لحضوره وغيابه. هنا تبدو محاولة تكسير العالم الأسطوري – وإعادة تخليق الأسطورة – تحافظ على خيط جذري يرتبط بالمثولوجيا الدينية الذكورية، في وجود نحات، يصنع التماثيل، ثم يتحول لمجرد فكرة، أو صوت.

(٣)

هكذا تتشكل لعبة الوجود والعدم في هذه الرواية، فالنحات غير الموجود بالنسبة لتماثيله يصير هو العدم بالنسبة لهم، في حين أنهم كانوا هم العدم قبل أن يصنعهم، مجرد حكايات لأرواح رحلت. من المهم عند قراءة رواية "كتاب النحات" التوقف عند دلالة الشكل الروائي الذي اختاره الكاتب، فقد قسم روايته إلى أربعة "أسفار"، وفي داخل كل سِفر أيام "ستة" تحمل دلالتها أيضًا في فعل الخلق، واقتصر "السفر الأول" على عناوين فرعية ترتبط بالحكايات المذكورة في النص، فيما بقية الأسفار تضمنت التقسيم وفق الأيام فقط.

إلى جانب حضور فعل "النحت" كفعل موازٍ للخلق هناك فعل الكتابة الذي يحضر في عنوان الرواية "كتاب النحات"، فالكتابة هنا تحضر بالتوازي مع دلالة فعل النحت، إنها تدوين لعملية الخلق، هذا التدوين يحضر في الرواية عبر كتابة النحات لحكايات تماثيله في "السفر الأول"، ثم اكتشافه لسرقة تلك الحكايات من قبل التماثيل، لنقرأ: "أي يد ملعونة سرقت تاريخ تماثيلي؟ هل سيتحتم على من جديد أن أدون التاريخ؟" ص١٠٤.

لكن فعل الكتابة لا يختص بالنحات؛ لأن إحدى تماثيله – وهي "عروسة النهر" المنحوتة البديعة التي اصطفاها لنفسه وأحبها بعد أن دبت الحياة فيها – تمارس فعل الكتابة أيضًا، النحات يكتب لها الرسائل كي تعود إليه بعد أن هجرته، مفضلة "الرجل ذو القضيب

المنتصب دائمًا" وعبر أوراقها تحكي بطريقة شهر زاد: "بلغني أيها النحات الطيب"، وفي مقتطفات حكايتها نجد إيجازًا للتاريخ البشري في السيادة التي انتقلت من الكل للفرد مع سيطرة الكاهن على العقول والأجساد.

هكذا يبدو أن الحكايات التي تحكيها عروسة النهر على صغر مساحة السرد في أوراقها تكشف الوجود البشري على سطح الأرض. وتحضر العلاقة بين النحات وعروسة النهر لتجسد أكثر العلاقات تعقيدًا ودراماتيكية، ليس بين الرجل والمرأة فقط (آدم وحواء) على اعتبار أن حواء مأخوذة من ضلع آدم وفق الميثولوجيا الدينية، بل بين الإنسان والإله، هي المنحوتة المتمردة التي تهجر النحات وتقول له في أسلوب بشري عذب: "أريد أن أفعل ما يخصني، وما ينبع من داخلي وينتمي إلي؛ لنتفق على أن لديك ما تفعله كنحات، وأن لدي ما أحياه في غيابك" ص ١٥٧.

في السفر الثالث يرحل النحات عن الجزيرة، ويحضر صوت الراوي العليم من جديد بعد أن ظل حضوره مقتصرًا على الصفحة الأولى، يحكي عن غياب النحات وجهله بكثير من الحكايات لنقرأ قوله: "هكذا رحل النحات عن الجزيرة قبل أن يرفع النقاب عن أسرار لم يطلع عليها، وبالتالي لم تضمها أسفاره" ص ٢١١. هنا يبدو الراوي العليم كلي القدرة في النص، ممسكًا خيوط اللعبة السردية، يتابع حكايات النحات وأبطاله، من جديد الراوي العليم يمثل (زيوس) كبير

الآلهة، بينما النحات ليس إلا أحد الآلهة الصغار الذين يمتثلون لمشيئة (زيوس)، ورغم ذلك لا يتدخل الراوي العليم في حياة النحات واختياراته، يزعم أنه ينقل الحكاية كما وصلت إليه تمامًا.

لكن الراوي العليم يشترك مع النحات ومع عروسة النهر بفعل الكتابة، هو يدون الحكاية كما وصلته من أوراق كثيرة، وفي داخل الحكاية الأولى حكايات أخرى لأبطال يدونون ماضيهم ومستقبلهم، فالنحات يعيد حكايته منذ البدء في "السفر الرابع" يعيد نحت تمثال أمه بعد أن هجر الجزيرة الأولى وترك مخلوقاته فيها انتقل لجزيرة أخرى، وشرع يعمل على تماثيل جديدة.

(٤)

يختتم أحمد عبد اللطيف روايته في براعة توازي براعة السرد في البداية، يحضر صوت الراوي العليم مشككًا في كل الحكايات والأساطير، كاشفًا عن ضعفه أيضًا حين يقول: "لسنا على يقين تام من أنها كل الأوراق التي كتبت، ولا كل الأحداث التي جرت، غير أن ما نأمله في نهاية المطاف أن يشكر سعينا، ويُرفع ذكرنا، وأن يضاف هذا الجهد إلى ميزان حسناتنا" ص ٢٣١.

وكما لو أنه عبر تلميحه بهذا الشك يحيل القارئ لأسطورة أخرى غائبة أو محجوبة بفعل نحات آخر، أو راوٍ آخر .

– كتاب النحات، أحمد عبد اللطيف،دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠١٣

رواية "سرور" وتقنية الوعي والكتابة

في عمله الروائي "سرور"، اختار الكاتب طلال فيصل أن يوثق حياة الشاعر والفنان نجيب سرور برواية توثيقية استخدم فيها تقنيات كتابة السيرة الروائية ليحيط بحياة بطله، متنقلًا عبر محاور عدة يتقاطع فيها الذاتي والفني، مع الثقافي والاجتماعي إلا أنها تلتقي جميعها عند نقطة واحدة هي حياة "نجيب سرور" في مرحلة مرضه النفسي أو جنونه.

وإذا كانت السيرة الذاتية كما يرى الناقد الفرنسي فيليب لوجون سرد نثري يسترجع عبره شخص واقعي تاريخه وحياته الشخصية،فإن رواية سرور تتميز بتقديمها نوع من الكتابة يسمى "رواية السيرة" يقوم على التجريب في التخييل السردي عبر إزاحة الحدود بين السرد الروائي، وسرد السيرة، حيث الانطلاق من حياة شخصية حقيقية معروفة وبناء رواية فنية، وذلك باستخدام الخيال والتفاصيل الحقيقية، لإنتاج عالم روائي متكامل، يُعبر عن رؤية كاتبه، ولا يمكن تصنيفه ضمن إطار الرواية المجردة، أو السيرة المتكاملة، إنه نوع من الكتابة التي تشكل آليتها الفنية في تناغم لخلق عالم يزاحم فيه الخيال الواقع ويشتبك معه

في سرد يحافظ على الإثارة والتساؤلات، بين ما حدث حقا، وبين ما أضافته مخيلة الكاتب.

نحن إذن أمام عمل روائي يتقنع بالسرد "السيري" ويستخدم المذكرات والرسائل والشهادات، وقصاصات الصحف، والحوارات الشخصية بهدف الإيحاء بحقيقة الأحداث وإمكانية حدوثها كما ترد في النص الروائي، فالراوي في رواية "سرور" هو طلال فيصل الذي يرد اسمه صراحة مع التوضيح بأنه يسعى لإعداد كتاب عن حياة نجيب سرور والبحث في الأسباب التي قادت به إلى الانهيار بعد أن وصل إلى حد من الشهرة لم يكن ينافسه فيه أي فنان، ثم دخوله إلى مستشفى الأمراض العقلية، فهل تلك الأسباب ذاتية، أم اجتماعية، أم سياسية، يقول: "كانت فكرتي هي كتابة تحقيق حول نجيب سرور منطلقًا من هذه النقطة، المؤامرة على الرجل، هل تحالف المثقفون والنظام ضد هذا الرجل وضد أفكاره" ص ١٢٢.

انطلاقًا من هذه الفكرة يشكل الوعي بالكتابة جوهرًا أساسيًا لبنية النص السردية التي يتشكل معمارها الداخلي من شخصيات عاصرت نجيب سرور بالفعل، وكان لها مواقف معينة في حياته، منها زوجته ساشا، وأخيه ثروت، وزوجته الثانية مشيرة، والأطباء الذين أشرفوا على علاجه في سنوات مرضه، إلى جانب أسماء ثقافية بارزة يرد ذكرها في النص مثل الكاتب الكبير نجيب محفوظ، حيث يرد فصل كامل بلسان محفوظ يتناول فيه طبيعة علاقته مع سرور، كما يرد فصل آخر على شكل مقالة كتبها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يبين خلالها

الأوضاع المتردية التي وصل إليها نجيب سرور وجعلته يجوب شوارع القاهرة رث الثياب متدهور الصحة مشوش التفكير، بالإضافة إلى وجود فصول مكتوبة بلسان سرور نفسه يبوح فيها بمواقفه من الحياة والأشخاص، وعلاقاته مع أهل الفن والثقافة. ففي أحد المشاهد يلتقي سرور مع رجاء النقاش في الشارع، وربما بدا هذا المشهد من ضمن أكثر المشاهد المتوترة في السرد، نجيب سرور يتجول في الشارع بأسمال بالية، ويحمل مكنسته مثل أي متسول عتيق، فيما رجاء النقاش يركب سيارة تاكسي، ثم يطلب من السائق أن يتوقف ليصعد سرور إلى السيارة، وهنا يدور حوار بينهما عن السياسة والفن، ولا يخلو هذا الفصل المسرود من وجهة نظر سرور نفسه من تعليقات بالغة السخرية تتناول معاصريه من الكتاب والفنانين بما فيهم صلاح جاهين، ورجاء النقاش أيضًا، والمفارقة أن هذا المشهد ينتهي في قسم البوليس، ومنه إلى مستشفى المجانين.

يتخذ طلال فيصل موقفه المنحاز لآلية الوعي بالكتابة منذ كشفه عن هويته ككاتب وباحث، يود أن يعد كتابًا عن نجيب سرور، هذا الكشف الذي لا يتماهي في الوقت عينه مع حقيقة الكاتب، بل ينفصل عنه في التفاصيل الذاتية التي ترتبط بشخص طلال فيصل المروي عبر النص، أي أن الكاتب لا يتحد مع بطله السارد والباحث في عالم "نجيب سرور" والساعي للنبش في تاريخ هذا الفنان المثير للجدل، لكن الوعي بالكتابة يتمثل أكثر في الشكل الروائي المتقصي للحقائق عبر الشخصيات الكثيرة، وعنونة الفصول بأسماء تلك الشخصيات، والأهم

على الجانب الفني هو قدرة الكاتب على التماهي معها وتقمص نبرتها في الكتابة أو الحديث يمكننا التوقف عند هذا في الفصل المكتوب على لسان نجيب محفوظ، لنقرأ مطلع الفصل: "بذكراه تتحرك في نفسي مشاعر الأسى، وربما الحيرة، حول السبب الأصيل في مأساته، والتي جسدت في أعماقها مأساة جيل كامل"ص ٩٤.

هذا التماهي في تقمص الشخصيات واستنطاقها يحضر أيضًا مع رسالة أحمد عبد المعطي حجازي عن "سرور" إلا أن ذروة الإبداع في السرد بدت في الفصول التي تكلم فيها نجيب سرور عن نفسه وعن فنه واتهامه بالجنون، والأهم أيضًا عن نكسة ١٩٦٧ التي أحدثت صدمة عند جيل كامل لم يقدر على استيعابها، وسرور كان من أبناء هذا الجيل، وكانت ردة فعله عنيفة على الهزيمة فيبدأ بالصدام مع الجميع السلطة والمجتمع، وأهل الفن والثقافة، لنقرأ ما ورد في الرواية بلسان سرور: "السؤال الآن، لماذا هو بارد دائمًا شهر يناير؟ يعني مثلًا لو لاحظت ستجد أن يناير ١٩٦٧ كان باردًا وانهزمنا في ذلك العام، ويناير ١٩٦٨ كان باردًا أيضًا والرئيس جمال عبد الناصر قد تراجع عن قرار التنحي، ومن المفترض أننا نرتب أمورنا لنقوم من الهزيمة الثقيلة، أو النكسة، بحسب اختيار طيب الذكر الدكتور محمد حسنين هيكل.. من أين عثر السيد هيكل على نكسة ليضعها بدلًا من هزيمة" ص ١٥٤.

وفي مقابل حضور تيمة الوعي بالكتابة، ثمة مواجهة أيضًا بين العقل والجنون، فنجيب سرور المتهم بالجنون، تقابله حالتين تتراوحان بين الوعي واللاوعي، حيث يتمثل الوعي في سرد سائر الشخصيات

وتشريحها لحالة "سرور"، فيما اللاوعي يتمثل في كلام "سرور" عن ذاته أو "التخييل الذاتي"، وعدم اعترافه بمرضه، وهذا يبدو بديهيًا فبين الإبداع والجنون خيط واهن، هذا الخيط الذي من الممكن أن يبصره بعض المقربين أو المتفهمين لحالة "سرور" النفسية وما طرأ عليه من تحولات، منهم زوجته ساشا، وطبيبه جلال الساعي المشرف على علاجه في مستشفى العباسية، والذي اعتبر أن مسألة جنونه فيها لبس ولا يمكن لمبدع بحجم نجيب سرور أن يبقى في مصحة للأمراض العقلية، بل إنه يتبنى فكرة انهيار "سرور" مع الهزيمة وما تلتها من مرحلة قاسية عاشتها مصر.

تنتهي رواية "سرور" مع إيبيلوج عن "الكتيبة الخرساء"، كما بدأت مع برولوج عن "الكتيبة الخرساء أيضًا"؛ وهذا المصطلح يظهر في أشعار أبي العلاء المعري حين يقول: "يرتجي الناس أن يقوم إمامٌ... ناطقٌ في الكتيبة الخرساء". ونجيب سرور في كتاب اسمه "تحت عباءة أبي العلاء"، يفسر ذلك بأن أبا العلاء يتزعم أخوية سرية عمرها ألف عام. وأشعاره ما هي إلا شفرة سرية للتواصل بين أفراد هذه الكتيبة الممتدة عبر الزمن، وهذه الكتيبة يتواجد أفرادها في مصر، فهي أرضهم ومقرهم. وكأن الكتيبة الخرساء هنا تمثل شهودًا على ما كان، يلهمون الكاتب بكتابة رواية عن "سرور"، ويكشفون له حقائق ما غاب عنه، وهذا ما يتضح مع ختام الرواية ببيت شعر لأبي العلاء المعري يقول : لا تظلموا الموتى وإن طال المدى إني أخاف عليكم أن تلتقوا .

– سرور، طلال فيصل، الكتب خان للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣.

لغز الحكي والهدم في "كوكب عنبر"

ضمن عالم روائي يبدو للوهلة الأولى محصورا ضمن جدران مكتبة قديمة، يخوض الكاتب المصري محمد ربيع تجربته الروائية الأولى "كوكب عنبر". وانطلاقا من غلاف الرواية وعنوانها يتنبه القارئ لخصوصية الرواية التي تتخذ من فعل القراءة دلالات موحية ترتبط بالأشخاص والحكايات، والأزمنة.

بعد صفحات قليلة من الرواية نكتشف أن سبب وجود مكتبة "كوكب عنبر"، هو قصة حب، من رجل ثري لامرأة تحمل هذا الاسم. امرأة فقيرة معدمة عاشت في زمن الشاعر أحمد شوقي، أحبها شاب ثري بعد أن أُعجب بفصاحتها، وكي يحظى بموافقة أبيه على الزواج بها دعاها لتلقي قصيدة – في داره – أمام علية أهل القوم. هكذا يثني عليها أمير الشعراء، وتحظى بالحب والنعم بعد زواجها من المحبوب الثري، غير أن كوكب عنبر لا يسعدها في الحياة سوى وجود مكتبة تحمل اسمها، وهذا ما يحدث حين يهدي لها زوجها مكتبة، لكن تبدل الزمن، والأحوال السياسية في مصر لم يرحم مكتبة كوكب عنبر أيضا، حيث يكون لها تدرج تاريخي في الانهيار، بعد المرحلة الملكية تصير

المكتبة من أوقاف الدولة، ويزحف نحوها الاهمال والتجاهل لأنها من مخلفات العصر البائد. يتردى حال المكتبة من زمن إلى آخر لتصير في النهاية مكانا يحتوي كتبا ومخطوطات نادرة، لكنها مكتبة مغمورة، ومتهالكة، ولا يعرفها سوى قلة من الأشخاص غالبيتهم من العجائز، أو ممن قادتهم الصدف القدرية لزيارتها.

وإذا كان هذا ملخص السبب الواقعي لوجود مكتبة "كوكب عنبر" كما يقدمه الكاتب في الرواية، إلا أن مسار السرد ينطلق من "شاهر" وهو شاب مثقف، يعمل في وظيفة حكومية رتيبة، يكلفه مديره المسؤول أن يكتب تقريرا عن مكتبة "كوكب عنبر" خلال شهر، لأن المكتبة تقع في طريق محطة المترو، وفي حال استكمال العمل لبناء المحطة ينبغي أن يُزال مبنى المكتبة ككل. يصير عمل شاهر التردد على المكتبة، كي يكتب تقريره عن مدى أهميتها، وضرورة وجودها، ومدى الفائدة المرجوة منها. انطلاقا من هذه النقطة التي يبدأ بها "شاهر" سرده لحكاية المكتبة، تتفرع الحكايات حول "كوكب عنبر" تتكشف للقارئ عوالم المكتبة، وطبقاتها الخفية التي تتوارى خلف رفوف الكتب. فالمكتبة غير مفهرسة، ولا تتبع نظاما معينا للعثور على الكتب، لا يوجد أرقام متسلسلة للكتب، ولا فهارس، بل هذا اللغز السري الذي يعرفه رواد المكتبة، ويكشفون عنه للقادمون الجدد، هو الطريق الوحيد للحصول على الكتب. هكذا يكون على "شاهر" المضي قدما في التعرف على واقع "كوكب عنبر"، فيعرف سبب وجودها الواقعي، من بائعة تشوي الذرة في الشارع، ثم يكتشف سيرورة حال المكتبة في

الداخل، من د. سيد الأهل، وهو الراوي الثاني الذي يتوازى مع شاهر في أهميته في فعل السرد. إذ يتناوب "شاهر" و"سيد الأهل" السرد عن أحوال المكتبة، وعلاقتها بالعالم، "شاهر" ينفتح على الحاضر، والواقع الحالي للمكتبة وما ينتظرها من مصير مجهول، و"سيد" في حديثه عن ماض لم يعد موجودا، وعن علاقته بالمكتبة وزوارها، ولعله منذ بداية ظهور شخصية "سيد" والحديث عن حياته، وعلاقته مع بواب العمارة، يتكشف ما أراد الكاتب إيصاله عبر اختياره لنموذج "سيد" تحديدا، رجل ستيني، قارئ نهم،مثقف، يواصل الحضور للمكتبة يوميا، يعرف كل روادها، ويعتبر المكتبة مكانه المفضل، سيد الأهل متأثر برواية "عوليس" لجيمس جويس ويتخيل أن روح جويس حلت فيه يقول:

"هل حلت روحه في جسدي عند ولادتي؟ ولدت سنة وفاته، ولا أستطيع مقاومة مطالعة كتبه بين حين وآخر" ص ١٠٦. هذا الحضور المهم لشخصية سيد الأهل، بدا طبيعيا للكاتب أن يختتم روايته بصوته أيضا موازيا لصوت "شاهر"، وذلك بعد قرار إزالة المكتبة، حيث نبرة الحنين تطغى على علاقته بالمكان والزمان يقول سيد: "انتهى الأمر تماما وأنا ذاهب لمكتبة أخرى، هناك سأتحول إلى سيد آخر، لكنها لن تكون كوكب عنبر أخرى، سيتوجب على البدء من جديد، هذه المرة سأحافظ عليها من الضياع، سأمر يوميا على المكتبة بالكامل معدلا كل عيب قد يطرأ على ترتيب الكتب، سأفهرس الكتب، وأقرأ عن علم المكتبات، سأعيد بناء المكان الذي أتوقع أن يكون منهارا ككوكب عنبر" ص ١٦٥.

تبدو الحكاية في شقها الواقعي، وجود مشروع مترو إنفاق يقام بمنطقة العباسية، وهناك مبان ستزال لإفساح الطريق لهذا المشروع، وتمثل مكتبة كوكب عنبر، مكانا قديما، متهالكا، ليس أثريا، أو يحمل اسم شخص معروفا، لكنه بما هو عليه من حال متهالك، يُعتبر جزءًا من واقع الخراب في مصر. المكان في رواية "كوكب عنبر" هو مكتبة شبه خاصة، "تحتوي على مئات النسخ والدوريات المهمة التي قد لا نجد لها نسخا في أماكن أخرى" ص ٩١، لكن هذا المكان المنسي والمهجور لا يستفيد زواره من الكتب، بقدر ما يقضون فيه أوقات فراغهم. "فالوجوه المتكررة لا تتغير، كلهم معتادون على ارتياد المكان، وهم من مرحلة عمرية واحدة، يشتغلون بالأدب أو التدريس، أوعاطلين كالدكتور سيد" ص ٧٢. أما تصوير الكتب فممنوع في المكتبة، والمسموح به هو النسخ. يقول شاهر بسخرية: "وذلك لأهمية النسخ للزوار من ناحية، ولأن الجهد المبذول والوقت الضائع في عملية النسخ يجعلها قانونية" ص ٨٣.

ربما لا يمكن فصل حال مكتبة كوكب عنبر، عن الخراب السرطاني الذي نخر الواقع الفعلى للثقافة، بداية من خراب طريق الكتب وضياعها، كتب قيمة تحتاج إلى شفرة سرية للوصول إليها، ثم هناك الخراب الفكري الذي يقف عليه "شاهر" خلال ارتياده للمكتبة، وإذا كانت حكاية المكتبة، هي المحور الأساسي للنص، فإن عملية الترجمة تحتل حيزا مهما من السرد. أما حين يقرأ "شاهر" في كتاب " حي بن يقظان" فإنه يعلق قائلا: "لو كتب ابن طفيل مثل هذه الأفكار الآن،

لاتهم بالكفر" ص ٩٠، لكن هناك عبارات نقدية مباشرة، مثل حديثه عن ترجمات ثروت عكاشة، أو قوله: "كتاب حي بن يقظان هذا، منشور في عام ١٩٦٧، في زمن النكسة، هل احتاج الناس لقراءة حي بن يقظان ليدركوا أنهم قد خدعوا" ص٨٠.

ولعل ما يؤكد على سيكولوجية الخراب التي تصل يدها إلى كل الأشياء، هو القرار المسبق بإزالة المكتبة، فالتقرير الذي سيعده "شاهر" هو مجرد إجراء شكلي لاتخاذ خطوات نحو الهدم."كانوا جميعا يشعرون بالأسى عندما أخبرتهم أني أشعر بالذنب، أنا من سيتسبب في ضياع المكتبة، أنا من سيكتب تقريرا يوصي بالهدم، هذا ما أمر به رئيسي" ص ١٦١.

يأخذ "شاهر" من المكتبة بشكل سري أشبه بالسرقة ستة كتب منها كتاب مصور "للصيرفيني"، وكتاب "حي بن يقظان"، اعتبر أن هذه الكتب هي تذكار من كوكب عنبر، ولن تؤثر سرقته على الكتب أو الترجمات أو الجدران التي ستتهدم، بل إنه يلوم نفسه على عدم سرقته الكتاب السابع، يقول "أضع الكتب المسروقة بين كتبي كذكرى أخيرة من آلة الترجمة. أكره الباكين على ما ضاع، أكره من يندب حظ البلد المنهارة" ص ١٦٦.

جاءت لغة محمد ربيع في روايته الأولى، سلسة، مشوقة، بعيدة عن الجفاف والتقريرية، أسلوبه السردي يميل إلى الإيجاز والكثافة، وهذا منح النص تماسكا يبعده عن الترهل .

- كوكب عنبر، محمد ربيع، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة ، ٢٠١٠.



"محلك سر" مراجعة الوعي وسؤال المكان

بعد مجموعتها القصصية الثانية "بريق لا يحتمل" أصدرت الكاتبة سمر نور تجربتها الروائية الأولى "محلك سر"، حيث تتشارك فيها مع رسوم تشكيلية للفنانة حنان محفوظ ضمن تجربة مميزة بتقديم مجموعة من اللوحات المرفقة في ختام الرواية، لتشكل اللوحات موازاة بديعة لأجواء الرواية، وقد سبق للكاتبة والرسامة أن تشاركتا معًا في المجموعة القصصية الأولى "معراج".

تتناول الكاتبة سيرة حياة بطلتيها لمى وصوفي عبر مراجعة الوعي، وسؤال الزمن الماضي للحصول على أجوبة لتساؤلات فرضها واقع لاهث في تحولاته القسرية في مصير البطلتين اللتين تنتميان للطبقة الوسطى. يمكن القول أن تتبع الوعي الذي يحضر من بداية النص يرتبط سرديًا بالزمن، الذي يبدأ مع مطلع سنوات الثمنينات تحديدًا عام ١٩٨١ كبداية للتأريخ للعلاقة بين صديقتين حتى عام ٢٠١٠. لكن الزمن هنا ليس زمنًا عاديًا، بل إنه يرتبط بحدث مفصلي ومهم في تاريخ مصر مع استدعاء لحظة اغتيال الرئيس السادات. فالحدث السياسي هنا الذي يبدو هامشيًا للوهلة الأولى كونه يحضر عبر ذاكرة الطفولة يشكل خلفية أساسية للسرد.

الطفلة لمى التي لم تتجاوز السادسة من عمرها تراقب عبر الشرفة ما يحدث في الشارع، حيث تتجاور صور بانورامية لتفاصيل صغيرة تشغل مخيلتها اللاهية عن عالم الكبار، وتتابع عبر الشرفة شاشة التليفزيون الذي انقطع إرساله في تلك اللحظة التي حولت تاريخ بلد بأكمله مع موت رئيسه وهو يراقب العرض العسكري.

في المقابل يفرض عالم الكبار تدخله السريع على مخيلة لمى مع قدوم الجار لاهثًا ليقول لها وهي واقفة على الشرفة: "اغتالوا الريس. فين أخوكي؟ بيقبضوا على اللي بيشتغلوا سياسة". من هنا لا يمكن قراءة رواية "محلك سر" – مع دلالة العنوان – من دون ربط واقع البطلتين "لمى وصوفي"، بواقع مصر، فالرواية التي تنتهي في عام ٢٠١٠، مؤرخة لسنوات من المراوحة الجماعية للطبقة الوسطى ترصد في جانب منها تضخم الخراب العشوائي، سواء من الجانب النفسي فيؤدي بالبعض إلى الجنون، أو في انهيار أماكن المدينة مع انزياح أفرادها ليسقطوا في مستنقع من الوحل، ومن حافظ على ثباته منهم سيظل مرهونًا لحركة ثابتة لا تتغير.

في الفصل الأول الذي حمل عنوان "شرفات" تمهد الكاتبة للانتقال الحتمي بين الطفولة والصبا، عالمان لا توجد بينهما حدود فاصلة إلا في إطار وهمي لن يلبث أن يتلاشى بعيدًا، كما ستتلاشى صور حيوات الجيران الذين تتابعهم لمى عبر شرفتها: هناك العجوز زكية وصديقتها سكينة تجلسان في الشرفة عند العصر، كأنهما ملكتان جالستان على عرشهما، تستدعيان الماضي، وينتهي مصير كل منهما إلى

دائرة مأساوية يفرضها الفقر والتحولات الاجتماعية والأخلاقية. هناك أيضًا سيد المجنون الذي تتشابه حكايته أيضًا مع حكاية العجوزتين في المصير القاتم، سيد الذي يشاع عن أسباب جنونه حكاية إخوته الذين تخلوا عنه بعد أن قام بتربيتهم، وهناك أيضًا الخواجة اليوناني الذي يحب مصر ويمتلك محل أنتيكات. هذه الصور المتجاورة في واقع لمى ومخيلتها تجعل فصل "شرفات" ينتهي بقول لمى حين تتعرض لسؤال عما تود أن تكونه حين تكبر: "أحب لما أكبر أطلع مجنونة" صـ ٢٩. وكأن الجنون هنا وسيلة متاحة للهروب، ليس فقط من الواقع بل من العقاب الإلهي؛ لأن المجنون غير مسئول عن تصرفاته كما تردد على سمع لمى.

أمام هذا الواقع الاجتماعي الذي يبدأ بانكسار المخيلة، وتبدد الحكايات، يأتي موت الأب مكملًا لحالة الفقد التي ستحياها لمى، والتي تجعلها على ارتباط وثيق بصديقتها صوفي، البنت السمراء التي تأتي من القرية، وتتعرض للسخرية من الأطفال بسبب لهجتها القروية فترتد إلى ذاتها في عزلة اختيارية، لتفتح باب الصداقة أمام لمى فقط.

في الفصل الثاني الذي حمل عنوان "جدران" يتسع عالم لمى وصوفي أكثر مع دخول مرحلة الشباب، وإن بدا النص أنه يسجل حياة الفتاتين، إلا أن الراوي العليم يحضر ليتابع حياة لمى أكثر، راصدًا علاقتها بالأب الراحل الذي ترك غيابه في داخلها ندبة لا تزول، ووجعًا يجعلها تحس بيتم لم يبعده وجود الأم والشقيقات الثلاث. هذا الألم الذي يحضر في النص بشكل بارز مع وجود تقنية تيار الوعي يمكن

رصده خلال السرد عبر الانتقال بين أزمنة ثلاثة تتجاور في تقطيع مشاهد متفرقة من حياة البطلتين، كذلك مع بيان الاختلافات النفسية بينهما، لمى تعيش في عالمها الداخلي أكثر، أما صوفي فتنشغل في عوالم الآخرين إلى الحد الذي يأخذها من ذاتها في بعض المواقف. لكن كلتا البطلتين تشتركان في الانتماء لمدينة القاهرة التي لم يغادراها أبدًا، كما أن كلتاهما تبحث عن واقع آخر غير موجود بل تنسجه مخيلتهما المثالية إلى حد كبير.

اختارت الكاتبة أن تضع عناوين فرعية داخل الفصول، ساعدت على تكثيف الحالات كما في "سينما مصر" الذي تحكي فيه لمى عن حالة فقد أخرى عاشتها وتركت آثارها عليها، حين مات أمام عينيها صديق طفولتها شريف، ففي غمضة عين اختطف الموت شريف وهو يركب دراجته تختفي جثته بين السيارات المتدافعة، ويكون على لمى مواجهة غياب موجع لن تزول آثاره بسهولة.

تتناول الرواية تفاصيل التحولات الاجتماعية، مع مد التيار الديني، وشيوع ظاهرة الحجاب، ودروس الدين بما فيها من ترويع للفتاتين الصغيرتين، وتحت عنوان "هواجس إيشارب صغير" يتحول السرد من صيغة الراوي العليم المتتبع لحياة البطلتين، إلى راوٍ عليم يتمرد على السرد السابق ويقوم بمراجعة ما تسرده ذاكرة لمى وذاكرة صوفي، وكأنه اكتسب مزيدًا من الوعي عبر العودة إلى الماضي، ومحاولة التبئير في حكايات الذاكرة، لنقرأ: "تصران على اختيار دور ثانوي لي،

لأكون مجرد راوٍ وسيط بين أفكارهما، تكتفيان بدوري كوسيلة عرض لتصورهما في لعبة مراجعة الوعي" صـ ١٢٥. الراوي المتمرد هنا يعبث بما تم سرده من قبل، لينفي ويثبت حقيقة وجوده كمصفاة للذاكرة، وفي هذه التقنية السردية منحت الكاتبة نصها بُعدًا آخر على مستوى البناء، خاصة وأن الفصل الأخير "باب" يحضر فيه تحول آخر في السرد، مع تمرد البطلتين أيضاً على الراوي العليم، لتسرد لمى بضمير الأنا، وتفتح بابًا جديدًا في سرد مختلف يركز على بؤرتها الذاتية في تتبع خيوط الماضي. تمضي لمى في بحثها عن بيتهم القديم الذي كانت تراقب من شرفته خرابة سيد المجنون، وتعيد سؤال ذاتها "كنت واثقة في قراري أحب لما أكبر أطلع مجنونة" صـ ١٥٤. وكأن هذا السؤال المطروح منذ البداية يضمر خوفًا دفينًا من لحظة جنون حقيقية، ليست متعلقة بلمى فقط، بل بتحولات أماكن المدينة التي كبرت وترهلت بشكل عشوائي، فالبطلة التي بدأت برحلة بحث في الذاكرة متزامنة مع جولات بحث ميدانية في المدينة تكتشف أن العالم الذي تبحث عنه لا وجود له، وأن واقعها يحمل جنونًا كرنفاليًا قد تتشارك فيه مع أشخاص آخرين يسيرون في الشارع وهم يخفون جنونهم في ابتسامات أو ضحكات يمارسونها مع أنفسهم، سؤال العقل هنا يبدو بلا جدوى مع استدعاء كاتبة مثل فيرجينيا وولف قادها جنونها للانتحار. في المقابل يحضر صوت صوفي في الفصل الأخير عبر صفحتين فقط، تحكي عن تجاذبها بين حالتين، حالة الحلم الذي ترى فيه صديقتها لمى وحيدة في مكان مجهول، وحالة البحث عن ذاتها وذات لمى عبر رسم خطوط ودوائر تشكل

لوحاتها على صفحة الورق، وبين الحالتين تختار صوفي الفرار للصلاة "أخفي خوفي في سجادة الصلاة، وأنتظر علامة من السماء تنزع من قلبي خوفه"ص ١٦٣.

تحتشد الرواية بكثير من التفاصيل والأحداث، بيد أن النواة الأساسية فيها تنطلق من رحلة الرجوع للماضي. وفي العودة لعنوان الرواية "محلك سر"، الذي يرتبط بحالة البطلتين في عدم مراوحة مكان ما، وبالتالي الثبات عند نقطة واحدة، هذه النقطة هنا تتفرع في عدة اتجاهات أحدهما تقدمه الرواية في أن المراوحة تحمل مدلولًا سلبيًا للدلالة على زمن راكد، بفعل الخراب السياسي والاجتماعي الذي يؤدي لقفزة متمردة على ذاك الثبات المميت، الذي قاد البطلتين في النص إلى مساءلة الماضي عن السبب في بقاء حياتهما تمضي تحت مظلة مكانك راوح، فيما وجهة نظر أخرى تحمل بعض التفاؤل في تشبيه السير في ذات النقطة مثل المشي على آلة رياضية تؤدي الحركة عليها إلى حرق الدهون المتراكمة على الجسد، فيبدو الجسد هنا جسد مدينة أصابها الترهل والجمود، وتحتاج أيضًا لحراك حتمي ينهض بها من موتها .

- محلك سر، سمر نور، دار النسيم للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣.

"نساء الكرنتينا" تعرية القبح وسلطة المركز والهامش



في عمله الروائي "نساء الكارنتينا" لم يبتعد الكاتب المصري "نائل الطوخي" كثيرا عن الكتابة الذهنية التي تشتبك فيها الفانتازيا مع الواقع، هذه التيمات التي تحضر في كتابة الطوخي منذ صدور مجموعته القصصية الأولى "تغيرات فنية"، وفي روايتيه "ليلى أنطون" و" الألفين وستة"، ومع "نساء الكارنتينا" يتوغل الكاتب أكثر في إعادة تشكيل عالم متكامل شبه واقعي.

لكنه غير قابل للحدوث حقا؛ عالم يتكئ في بنائه على أبطال حقيقيين من لحم ودم، لا يوجد فانتازيا في وجودهم الواقعي، بل في نمط حياتهم الذي يبدو مضاهيًا للأسطورة، مع أن العمل الروائي كله يقوم على تحطيم الأساطير والأفكار الثابتة، بدءًا من اختيار اسمي بطلي الرواية "علي" و"إنجي"، يطيح الطوخي بالفكرة الرومانسية المرتبطة بالاسمين، "علي" هو ابن الجنايني في رواية "رد قلبي" ليوسف السباعي، الذي يقع في حب الأميرة "إنجي"؛ هذه الرواية التي تحولت إلى عمل سينمائي يرتبط في أذهان الجمهور العربي بثورة ١٩٥٢، وبالفروق الطبقية بين الفلاحين "الغلابى"، والأمراء حكام ذلك الزمان. نموذج

رومانسي عربي، عن الحب الذي يقهر الفروق الطبقية؛ يشكل الكاتب على غراره بطلين يحطمان كل قيود الواقع ليشكلا نموذجهما الخاص. وعلى النقيض من شخصيتي على وإنجي في "رد قلبي"، فإن الفروق الطبقية بين بطلي "نساء الكارنتينا" تبدو واهية جدًا، رغم أن الطوخي حاول في بداية النص إيهام القارئ أن إنجي التي تربت في الخليج، وكان لديها طموح أن تكون دبلوماسية مهمة، مختلفة عن على ابن عمها الذي يعمل في محل ثياب ورثه عن أبيه هو وأخوه مصطفى، هذا الإطار العام للشخصيتين، لم يضع فروقًا كبيرة بينهما حين يهربان معًا إلى الإسكندرية ويتحولان إلى قاتلين.

الإطار العام للحبكة الرئيسة في " نساء الكارنتينا" هي قصة الحب بين على وإنجي، حيث يبدأ السرد في الرواية مع وجود كلب ينبش في الزبالة ومع جملة تشير بشكل متعمد إلى زمن لم يأت: "حدث هذا في الثامن والعشرين من شهر مارس-آذار للعام ٢٠٦٤". الرواية التي يبدأ السرد فيها مع هذا التاريخ، لا تختار أن تكون البداية مع أحد بطليها الرئيسين (على أو إنجي) بل مع الكلب الأجرب الذي لا يجد تلال القمامة في مكانها، ويعاني من مشكلة العثور على ما يأكله، هذه البداية التي اختارها الطوخي لروايته لا تنفصل عن عالم بطليه، ففي موازاة الكلب الأجرب، هناك الكلبة " ذات جلد متقيح وبقع صفراء".فالقصة العابرة للكلب والكلبة تبدو خلفية موضوعة عن عمد في مطلع الرواية، كأنها القاعدة التي ستنطلق منها الحكايات، ومع كل حكاية من عالم على وإنجي ثمة تكسير للثوابت، وسخرية واضحة من

العالم المنظم، الذي تتوارى خلفه البشاعات، مع نقد لاذع لمقولات الحياة الثابتة واليقينية.

يحدث جذر التحول الأول في شخصيتي على وإنجي، مع جريمة القتل الخطأ التي يقومان بها ويهربان على إثرها إلى الإسكندرية ليعيشا متخفيين من الحكومة، هذا الحدث الدراماتيكي لا يبدو كافيًا لكل التطورات اللاحقة، بل يتلوه عدة أحداث تتشابه في الفانتازيا، المحبوكة مع الدراما، التي تحولهما لقاتلين، يمارسان القتل بسلاسة، على يقتل بمساعدة أشخاص آخرين – أخيه مصطفى – وإنجي تقتل جارتها (أم أميرة) لأنها تغازل علي، هكذا يصير القتل المجاني تيمة مستمرة في الرواية، مع تطور ملحوظ على الشخصيتين، على يتحول إلى المعلم علي، ثم يصير الشيخ علي، وإنجي تتحول من البنت القادمة إلى مصر بحثًا عن أهلها وتتجول كسائحة في القلعة وشوارع وسط البلد، إلى امرأة تُظهر العنف الكامن في شخصيتها بعد أن تهجر على وترتدي النقاب وتقيم علاقة مع الشيخ خالد، ثم تعود إلى على بعد سلسلة من المطاردات والعنف.

هذا اللعب في تقديم الشخصيات، يحمل أيضا آلية الهدم، ففي بداية النص يقدم الراوي شخصية إنجي على أنها بنت عاطفية وحنونة وتبحث عن أقارب أبيها، وتلتقي مع علي، ثم تقع في حبه، ليس هناك ما يشي ظاهريًا بكل التطورات اللاحقة، في المقابل يبدو علي الولد الشعبي المسالم والمتردد قليلا، لكنه في لحظة ما في محطة القطار، يقوم بدفع الرجل الذي غازل إنجي ليموت تحت عجلة القطار؛ علي إذن ليس

قاتلا، بل دفعه القدر ليكون كذلك، لعل هذه الفكرة الغامضة التي حاول الكاتب تمريرها تنسجم مع عبارات ترد عبر النص كأن يقول "القدر يلعب ألعابه أحيانًا، يقوم بجمع ما لا يجتمع" ص ١٠"، لكن حتى هذه العبارة العامة جدًا ترد من قبيل السخرية، وليس كتبرير للألعاب القدرية الواقعة في أحداث النص.

قامت رواية الطوخي على لغة سردية، تشتبك فيها العامية والفصحى، مع عبارات تذكرنا بالأفلام العربية، تحديدًا الأفلام الهابطة خاصة في سياق الحوارات بين الأبطال، هناك استهتار في اللغة جاء في سياق العالم المتهدم الذي حاكه الكاتب ببراعة على مدار النص، حيث لغة الأبطال تنسجم مع ما يقدمونه من رؤى للحياة، وما يسعون إليه في واقعهم المتهدم أصلا، أو الذي يعاد تشكيله بهدف الهدم.

يمكننا التوقف عند الصفحة ٤٠، حيث يضع الطوخي قارئه في لعبة مواجهات تبدو أكثر جدية، لعبة موت أخرى تخرج عن إطار البطلين، ليذكر الراوي العليم بحادثة قتل الشاب المصري خالد سعيد على أيدي الأمن، ويربط هذه الحادثة بصراع المركز والهامش. حادثة موت خالد سعيد التي تبدو هامشية في الرواية، لها علاقة جذرية بالمتن، في اشتراك فعل القتل، هذا لا يبدو واضحا في السرد، لأن الكاتب في الفقرات التي يحكي فيها عن خالد سعيد ينحو إلى لغة إخبارية مريرة تبتعد عن السخرية، بل تسرد في واقعية تامة الصراع السياسي في مصر،خلال حكم مبارك، ثم ظهور معارضيه؛ والحديث عن الإسكندرية

كمدينة كانت كوزموبوليتانية حتى ثورة ١٩٥٢، ثم بدأت "عمليات ممنهجة لطرد الأجانب من مصر، وبالتالي من الإسكندرية، ومنذ ذلك الحين يستشعر المرء إحساسًا ضائعًا في الإسكندرية" ص ٤١.

تمثل الإسكندرية مسرح الأحداث في "نساء الكارنتينا"، ولا يأتي ذكر جزء من تاريخ مجدها الزائل، سوى لربطه بشكل ما مع بطلي الرواية، فالإشارة إلى الإحساس بالضياع، يرتبط أيضًا بالبطلين علي وإنجي، هذا الإحساس بالضياع يربطهما معًا، أكثر مما يربطهما الحب؛ فالرواية تعمد إلى تعرية القبح البشري، حتى في ذروة لحظات الحب؛ يؤدي بطلاها (علي وإنجي) دور المخلص، زوجان شابان قادمان من القاهرة هربا من جريمة قتل، هذا ما يعرفه عنهما الجميع، ومع مرور الوقت، تصير جريمة القتل جرائم متسلسلة يفتخران بها، ولا ينكرانها؛ وكي تكتمل الصورة، كان لابد من حصول مباركة دينية هكذا يظهر الشيخ حسن، رجل دين يبرر لعلي ما يقوم به من جرائم غير مقصودة، بل ويقول له إن الله اختاره للقيام بهذه الخطايا، وليس عليه أن يرفض ما اختاره الله له، هنا نعود للعبارات القدرية التي ظهرت في بداية النص، فما يحدث فيه تواطئ قدري من الجميع حتى من رجل الدين، فالمركز هنا رجل الدين وعلي هو الهامش، والمركز يدفع الهامش نحو الجريمة.

لعله من المهم الإشارة أيضا إلى حضور فكرة الأجيال في رواية "نساء الكارنتينا"، لكن الفكرة هنا تحضر استكمالا لحياة علي وإنجي عبر ابنهما "حمادة"، الولد السمين، الذي يقدمه الكاتب بصورة متناقضة، فهو القاتل الرومانسي، الذي يتوارث عن أبويه تيمة القتل. أما

عنوان الرواية فيتضح أكثر مع عودة النص في الفصول الأخيرة إلى الزمن الذي بدأت منه الرواية عام ٢٠٦٤، وانقسام المنطقة إلى "كرنتينة سوسو" و"كرنتينة علي وإنجي" التي تم تهديمها من قبل الحكومة على أنها من بؤر الفساد والجريمة، وفي "كرنتينة سوسو" تظهر من جديد مجموعة من النساء الضالعات في مختلف الشؤون الإجرامية ليشغلن مسرح الأحداث، بيد أن الزمن هنا والأحداث الاستباقية لا يمكن نسبها للنبوءة، عما يمكن أن يكون لاحقًا في الإسكندرية، بل تشكل تتابعًا للعب الفانتازي الذي يبدأ منذ الصفحات الأولى من الرواية وحتى نهايتها، حيث يختتم الكاتب روايته بعبارة ساخرة تقول: "كل منهما تشرب الشاي وتفكر في السلام النفسي الذي حل على العالم فجأة".

إلى جانب تيمات الفانتازيا، واللعب، والتهديم المقصود لذاته في "نساء الكارنتينا" تحضر تيمة الوعي بالكتابة من جانب الحقيقة والافتراض، كتابة تفاصيل على اعتبار أنها حقيقة، والايهام بحدوثها، وفي الواقع هي لا تحدث إلا من وجهة نظر الراوي العليم الذي يمسك بدفة السرد، ليقدم للقارئ ما يريد الكشف عنه. الراو العليم في "نساء الكارنتينا" كلي القدرة، يضع افتراضاته لحياة الأبطال، ويؤرخ لها، ويكون السرد ممسوكا من قبله ليكتب ما يراه مُهما من حياة الأبطال.

- نساء الكارنتينا، نائل الطوخي، دار «ميريت»، القاهرة، ٢٠١٣.

هدوء القتلة .. رواية القتل والمدينة



"هدوء القتلة" عنوان رواية طارق إمام حيث ينحو الكاتب إلى تكوين أجواء مختلفة تتداخل بين الأسطورة، والتخييل، والواقعية السحرية.فالبطل سالم في هذه الرواية يحمل تيمتيين تبدوان متناقضتين في الظاهر (القتل والشعر) فهو يقتل بيد، ويكتب باليد الأخرى، بعبارة أكثر دقة هو يقتل ليكتب. من هنا ندخل إلي عالم الرواية، عالم الهدوء البارد للقتل، حيث المفارقات التي تبدأ مع مفردات صغيرة مثل اسم البطل (سالم)، ثم ازدواجيته في الحياة ضمن عالمين يتنقل فيهما بصدق تام، فيكون مخلصا لكليهما.

(١)

تبدو علاقة التاريخ والأسطورة في رواية "هدوء القتلة" ظاهرة بوضوح، فالكاتب يحاول في كتابته القدوم للتاريخ بشكل عكسي، هو لا يذهب إليه، بل يحضر ومضات تاريخية إلي نصه، ثم يتلاعب بينها وبين عنصر الزمن كأن يقول في الصفحات الأولى "كل صباح كان يمد أصابعه الخشبية النحيلة نحو المجلد الضخم غرامه السري..كان يتأمل المدينة التي صارت مكاناً آخر غير الذي وطأته قدماه منذ ما يزيد على

ألف سنة، لقد كانت – حين جاء حافيا تحت شمس قوية – أشبه بدير خال لا يحتاج الناس فيه إثما كي يتعذبوا".

يمنح طارق إمام بطله خلفية تاريخة أسطورية، تظل معلقة بين الممكن والمستحيل، ثم يطلقه ليمضي حياته بشكل واقعي تماما كما لو أن ما حكاه عنه من قبل مرهون بخيال القارئ وقدرته على تفعيل هذه المعرفة في اكتشاف غموض النص. يعرف بطله "سالم" أنه ينحدر من سلالة قاتل ما، قاتل "ترك نسلا كثيرا في أرجاء المدينة، أبناء وأحفاد يحملون وجهه، عينيه الملونتين وصوته المبحوح، جميعهم قتلة متوحدون، غارقون في منامات خطرة مثله".

(٢)

يستخدم إمام تيمة الأسطورة بأن يجعلها ماضي الأبطال، هذا ما يفعله حتي في نصوصه القصيرة التي ينشرها كقصص متفرقة أو أجزاء من رواية، وهذا ما يبرز في "هدوء القتلة" في الجزء الأول من الرواية تحديدا، فهو يفترض تاريخا معينا لبطله (القاتل – الشاعر) ثم ينطلق من هذا الافتراض في سرد حكايا المدينة الأسطورية أيضا، مع الاتكاء على حيلة ذكية في تفسير فلسفة القتل عند البطل، هكذا تصير مكونات الرواية التي تجمع فكرة أسطورة ما مع فلسفة القتل وتاريخ المدينة الحاضر بشكل شبحي، كل هذا يشكل الوجود الفعلى لمدينة (القاهرة)، إنها مدينة تتكون وفق رؤية البطل، ثم تصير هي العامل الأكثر حضورا في النص. فالبطل سالم يقتل من أجل المدينة، من أجل بحثه عن مدينة أكثر هدوءاً وأقل صخباً، وفي ذات الوقت يقتل ليخفف آلام بشر يراهم

تعساء وحيدين، المدينة استنزفتهم وألقتهم على أرصفتها. فالبطل هنا كما لو أنه يقشر المدينة بحثا عن نواتها، والقتل يصير فعلا بحثياً يبرر السعي في التفتيش – قتلا – عن المدينة المتوارية خلف زحام لن ينتهي إلا بمزيد من القتل الذي سيحرر المدينة من قشورها، ويخرج نواتها إلى الواقع،وبذلك هو يؤرخ لها بأسلوبه الخاص، فيغدو القتل في الرواية فعلا بريئاً يشبه كتابة الشعر، ويتوحد معه، حيث لا يمكن على الإطلاق رؤية بطل "هدوء القتلة" بشكل مجزء، هو يقتل ليكتب الشعر، ويقتل لتصير المدينة أجمل، فهو قاتل صوفي حكيم ينشر رؤاه الخاصة عبر الحبر والدم، يقول: "ناسك اختارني لأخلفه في تخليص المعذبين، من عذاباتهم.. سلمى، جابر، وليلى..كلهم وحيدون يكملون للمدينة زينتها الضرورية...أنا القاتل الذي يخاطر بحياته ليترك للعالم قصائده كما ينبغي أن تكون، كتبتها يد بلا تاريخ، بدماء الضحايا".

(٣)

إذا كان النص ليس إلا لغة تحمل معنى، فإن المعنى هو الهدف الأسمى للغة، ربما من هنا تقوم العلاقة بين اللغة والحكاية، وفي نص روائي مثل "هدوء القتلة" نتساءل عن حدود الحكاية التي تبرز بوضوح لكنها تتخلى عن مسارها التقليدي لتشكل جوهر وجودها عبر الحالة العامة للنص.

الحدث هنا أو الحكاية، تنقسم إلى شطرين، فعل القتل، وجانب العلاقة مع المدينة. يقول: "طالما أخافتني هذه الضاحية، رقعة شطرنج

هائلة.. شوارعها مستقيمة ومتقاطعة بلا أسماء.كل شارع تم اختصاره في رقم مكتوب بوضوح على لافتة زرقاء. تقطع الشوارع صفوف أشجار مهذبة متساوية القامات، آلاف التوائم من الكائنات الناحلة تؤكد التيه. مازلت حتي الآن أتوه في الضاحية، وأضل طريقي إلى الهيئة. فكرت أن أذبح بعض الأشجار لتصير علامات تصنع بعض الفارق، لكنني خفت من عقاب الحي.. المدينة التي تبدو ضخمة تحيا هناك، معزولة ومتوحدة، هنا الضاحية، ولا شيء آخر".

لقد سار طارق إمام في روايته على خطين بدا ظاهرياً أن أحدهما منفصل عن الآخر، الأول هو خط الحكاية التي وضع خيوطها في الفصل الأول مع شخصية (الناسك – جد القتلة)، ثم الخط الثاني الذي يتولد مع قصة البطل سالم الذي يسحب القارئ إلى مدار مغامراته في القتل على أرض المدينة.

يحفل نص "هدوء القتلة" بوجود عنف مكمون وغموض بين، إلى جانب ظلام متعمد، حتى في أوقات لا ظلام فيها. إنه نص يشبه فيلماً يتحرك أبطاله أمام عين القارئ، ويمكنه تخيلهم بسهولة، بل يمكنه تمييز ملامحهم بدقة، وهذا يعود إلى المخيلة البصرية التي يتمتع بها الكاتب والتي تبدو ضرورية بالنسبة لهذا النوع من الكتابة .

– هدوء القتلة، طارق إمام، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٨.

فهرس